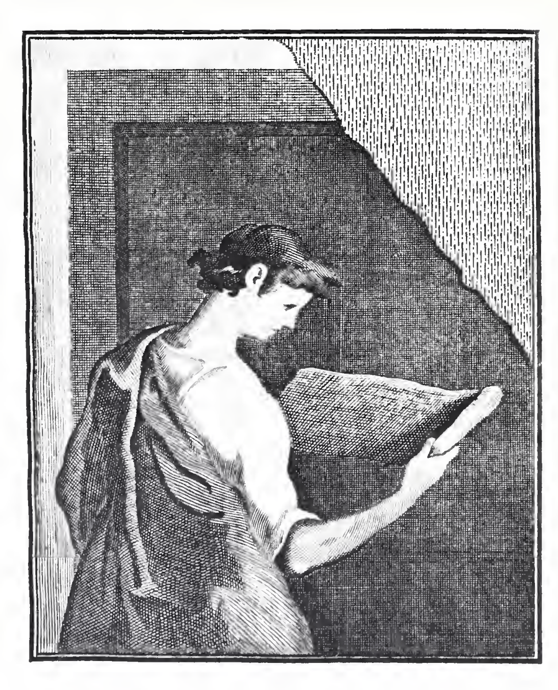
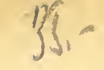






BENOZZO GOZZOLI

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

VOLUMES PARUS :

Reynolds, par François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.
David, par Léon ROSENTHAL, professeur au lycée Louis-le-Grand.
Albert Dürer, par Maurice HAMEL, professeur au lycée Carnot.
Rubens, par Louis HOURTICQ, agrégé de l'Université.
Holbein, par François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.
Claus Sluter, par A. KLEINCLAUSZ, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.
Michel-Ange, par Romain ROLLAND, chargé d'un cours d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.
Géricault, par Léon ROSENTHAL, professeur au lycée Louis-le-Grand.
Verrocchio, par Marcel REYMOND.
Botticelli, par Ch. DHIEL, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.
Phidias, par Henri LECHAT, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.
Raphaël, par Louis GILLET.
Giotto, par Ch. BAYET, directeur de l'enseignement supérieur.
Scopas et Praxitèle, par Max COLLIGNON, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des lettres de Paris.
Ghirlandaio, par Henri HAUVETTE, chargé de cours à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.
Chardin, par Edmond PILON.
Charles Le Brun, par Pierre MARCEL, docteur ès lettres.

VOLUMES EN PRÉPARATION :

Peter Vischer, Lysippe, les Van Eyck, Donatello, Mantegna, les Bellini, Michel Colombe, Memlinc, Philibert de l'Orme, Ghiberti, Luini, Fra Bartolommeo, Léonard de Vinci, Titien, Giorgione, Van Dyck, Velazquez, Poussin, Philippe de Champagne, Rembrandt, Watteau, Boucher, Fragonard, N. Cochin, Houdon, Prudhon, Gros, Ingres, Delacroix, etc.

Par

Paul ALFASSA; BASCH, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; BAYET, directeur de l'enseignement supérieur; Léonce BÉNÉDITE, conservateur du musée du Luxembourg; E. BERTAUX, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Lyon; Raymond BOUYER; Henri CLOUZOT; Emile DACIER, sous-bibliothécaire à la Bibliothèque nationale; H. DURAND-GRÉVILLE; le comte Paul DURRIEU, membre de l'Institut, conservateur honoraire au musée du Louvre; Louis DE FOURCAUD, professeur d'histoire de l'art à l'Ecole nationale des beaux-arts; GASQUET, directeur de l'enseignement primaire; Louis GILLET; André HALLAYS; Maurice HAMEL; HOMOLLE, membre de l'Institut, directeur des Musées nationaux; Georges LAFENESTRE, membre de l'Institut, professeur au Collège de France; LEMONNIER, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; LIARD, membre de l'Institut, vice-recteur de l'Académie de Paris; Conrad DE MANDACH, Henry MARCEL, administrateur général de la Bibliothèque nationale; Pierre MARCEL, docteur ès lettres; G. MENDEL, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux; Emile MICHEL, membre de l'Institut; Marcel NICOLLE, attaché honoraire au musée du Louvre; P. DE NOLHAC, conservateur du musée de Versailles; POTTIER, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre; RABIER, ancien directeur de l'enseignement secondaire; Louis RÉAU, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Nancy; S. ROCHEBLAVE, professeur au lycée Janson-de-Sailly et à l'Ecole nationale des beaux-arts; Henry ROUJON, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts; Paul VITRY, conservateur au musée du Louvre; Teodor DE WYZEWA; etc., etc.

PARIS. TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE. — 12212.

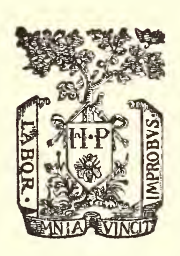
LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

BENOZZO GOZZOLI

PAR

URBAIN MENGIN
DOCTEUR ÈS LETTRES



PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6e

1910

Published 7 July 1909.

A mon ami

GIOVANNI POGGI

Directeur du Museo Nazionale *à Florence*
en souvenir
des années vécues auprès de lui
dans sa belle patrie



PRÉFACE

Les grandes œuvres de Benozzo Gozzoli n'ont pas quitté les solides murailles où il les a fixées lui-même, il y a plus de quatre cents ans. Nos musées ne possèdent de lui que très peu de chose. C'est en Italie qu'il faut aller pour le connaître, à Montefalco, à Florence, à San Gimignano, à Pise surtout. Le pèlerinage de Montefalco n'est pas essentiel. Il est agréable à cause du délicieux paysage ombrien que l'on traverse pour arriver à la petite ville fièrement juchée sur sa colline, mais, devant les fresques où se déroule l'histoire du *poverello,* on maudit ceux qui, sous prétexte de les réparer, les ont barbouillées d'affreuses couleurs. A San Gimignano on éprouve une déception du même genre; là, toutefois, on suit assez facilement la pensée du peintre dans sa belle interprétation de la vie de saint Augustin. C'est une œuvre qu'il est essentiel de bien

connaître pour apprécier le génie de Benozzo. On ne peut, d'autre part, se faire une idée de ce qu'il a été comme coloriste, qu'en voyant les riches et riants décors de l'oratoire des Médicis à Florence. Enfin c'est à Pise, à Pise seulement, que l'on peut comprendre quel créateur a été Benozzo, quand il a traduit à sa manière, pour le peuple, de simples récits bibliques.

Stendhal, à une époque où l'on connaissait si mal et où l'on appréciait si froidement les artistes du *Quattrocento*, a porté sur Benozzo Gozzoli un jugement très remarquable : « Pour Gozzoli, dit-il[1], « élève d'Angelico, il eut le bon esprit d'imite « Masaccio. On peut même dire qu'il le surpassa « dans quelques détails, comme la majesté des « édifices qu'il plaçait dans ses tableaux, l'aménité « des paysages et surtout l'originalité de ses idées « vraiment gaies et pittoresques. Les voyageurs « vont voir à la maison Riccardi, l'ancien palais « des Médicis, une chapelle de Gozzoli fort bien « conservée. Il y mit une profusion d'or rare dans « les fresques et une imitation naïve et vive de la « nature, qui le rend si précieux aujourd'hui; ce « sont les vêtements, les harnachements des che- « vaux, les meubles, et jusqu'à la manière de se

1. *Histoire de la Peinture en Italie,* chap. XXIII.

« mouvoir et de regarder, des figures de ce temps-« là. Tout est rendu avec une vérité qui frappe. »

Cette appréciation si élogieuse nous paraît d'une grande justesse. Remarquons surtout que Stendhal dit de Benozzo Gozzoli qu'il a des idées; c'est un point que l'on n'accorde pas toujours aux artistes. Cependant, si on le suit d'assez près dans son œuvre, ce peintre plein de verve et de bonhomie se révèle non seulement comme un conteur gai et original, mais comme un poète véritable. La *vergognosa* qui, pour voir le vieillard trop peu vêtu, entr'ouvre les doigts qu'elle a mis sur ses yeux, et le petit saint Augustin auquel un maître d'école administre le fouet, sont des détails amusants, mais qui tiennent trop de place dans les jugements que l'on porte d'ordinaire sur Benozzo. On sourit à sa belle humeur; on n'observe pas assez à quel point il est sérieux, ni avec quelle intelligence il commente les légendes dans ses vastes fresques. C'est là ce que nous nous sommes efforcé de mettre en lumière. Benozzo est avant tout un peintre de *storie*, ainsi que disaient ses contemporains, et il a mis dans les histoires qu'il a contées une grande poésie personnelle.

« Les ouvrages les plus renommés de Gozzoli, « dit encore Stendhal, sont au Campo Santo de « Pise, dont il peignit tout un côté... L'*Ivresse de*

« *Noé* et la *Tour de Babel* sont les sujets qui m'ont
« le plus arrêté. Je croirais que leur auteur peut-
« être placé immédiatement après Masaccio, tant
« la variété des physionomies et des attitudes, la
« beauté d'un coloris brillant, harmonieux, enrichi
« du plus bel outremer rendent bien la nature. Il y
« a même de l'expression, surtout dans ce qu'il a
« fait lui-même; car il se fit aider par quelque
« peintre sec auquel j'attribue des figures d'enfants
« bien dignes du quatorzième siècle. »

Nous verrons que Benozzo a rendu d'une façon charmante les minois et les gestes des enfants, mais Stendhal a eu raison d'observer qu'il y a dans son œuvre des parties très inégales, souvent dues à des collaborateurs médiocres, plus souvent encore à des restaurateurs indignes de lui. Cette façon d'apprécier Benozzo témoigne vraiment d'une étonnante perspicacité, surtout si l'on songe que Stendhal n'était pas allé à San Gimignano, et qu'il n'avait dû passer que des instants trop courts à Pise, devant l'immense muraille peinte, traitée par Vasari d'*opera terribilissima*. Il faut de longues heures et plus d'une visite pour se familiariser avec cette œuvre de quinze années. C'est elle cependant, — que l'on nous pardonne d'insister si fort sur ce point, — c'est elle qu'il est nécessaire d'examiner patiemment, parce qu'elle est à la fois très étendue

et très endommagée. Il faut s'astreindre à cheminer dans des ruines, et à suivre d'une fresque à l'autre les enfants de Benozzo, en regardant le paysage où ils se meuvent, et en écoutant leurs propos. Au cours d'un voyage en Italie, c'est, avec de charmants compagnons, un autre voyage à faire. Celui qui veut bien en accepter les fatigues, en revient l'esprit ravi, les yeux lassés peut-être, mais pleins de visions exquises et ineffaçables.

Pise, septembre 1908.

CHAPITRE PREMIER

BENOZZO GOZZOLI ET SES MAITRES

La *denunzia dei beni* de 1480 [1] dans laquelle Benozzo Gozzoli déclare avoir soixante ans, nous apprend qu'il naquit à peu près exactement en 1420. Il était Florentin, et, quand il signe ses œuvres, il se vante de sa belle patrie. Son père Lese était fils d'un Sandro et avait pour oncle un Gozzolo dont le nom resta sans doute attaché à la famille. Vasari, dans la seconde édition de son œuvre, donne à Benozzo son surnom, qui ne se rencontre guère dans les documents contemporains du peintre. Comme la plupart des grands artistes de son temps, Benozzo était d'une famille pauvre, mais, pour un enfant chez qui le goût des arts pouvait se développer, c'était une grande fortune que de naître à Florence à pareille époque. Que de beaux et hardis

1. Voir Gaye, *Carteggio*, t. Ier, p. 271 et 272.

édifices possédait déjà la cité du lys rouge, et qui étaient, pour ainsi dire, la propriété de tous! La place de la Seigneurie avait son palais et sa loggia; sur la place du Dôme se dressait le Campanile; la coupole se construisait; deux des portes du Baptistère étaient en place, et l'on travaillait à la troisième, qui devait être la plus belle. Santa Maria Novella, Santa Croce, Or San Michele, la Badia, le Carmine, pour ne citer que les plus importantes parmi les églises si nombreuses, construites depuis longtemps déjà, continuaient à s'embellir; et tout cela était au peuple. Vue du dehors, la ville, avec ses hautes murailles crénelées et ses tours carrées très nombreuses, devait avoir un aspect sévère qui faisait contraste avec l'horizon des collines douces et harmonieuses. Cet horizon-là n'a pas changé, et quand nous le contemplons aujourd'hui, nous pouvons nous dire qu'il a aussi caressé les yeux des grands artistes florentins. A l'intérieur, les rues étaient étroites comme dans toutes les villes de cette époque; mais un plan de la fin du quinzième siècle [1] nous indique que, outre les grandes places sur lesquelles se donnaient les fêtes, il y avait, dans l'enceinte même, de vastes espaces pour les jardins et les prairies. Dans les rues, où les querelles des Guelfes et des Gibelins avaient laissé tant de sou-

1. Voir MÜNTZ, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance en Italie,* t. I[er], p. 50. — Fac-similé d'une gravure conservée au musée de Berlin.

venirs farouches, et où des familles rivales se regardaient encore d'une tour à l'autre, on pouvait méditer le poème de Dante; mais dans les prairies des bords de l'Arno, dans les vallées du Mugnone, de l'Affrico et de la Mensola, les Florentins, jeunes et vieux, devaient aimer à se redire les contes de Boccace et de Sacchetti. Si les oreilles du jeune Benozzo entendirent parfois des poèmes austères, elles purent souvent surprendre des récits joyeux. Les enfants de cette époque-là fréquentaient beaucoup les églises, véritables refuges où l'on oubliait ses fatigues et sa misère; elles étaient à la fois le sanctuaire de la divinité et le salon du peuple. Peut-être leurs voûtes étaient-elles moins silencieuses qu'aujourd'hui, puisqu'il s'y tenait jusqu'à des assemblées politiques, mais jamais les cérémonies religieuses n'eurent un caractère plus aimable; sous le prétexte d'enseigner l'Ancien et le Nouveau Testament, on y donnait de belles représentations théâtrales.

C'est par les images, par la peinture et la sculpture que les enfants et le peuple se familiarisaient avec les pieuses légendes. Un peu partout sur les murs des églises, des fresques rappelaient la naissance et la mort de Jésus, les vies des patriarches et des saints, l'espoir d'un paradis et la crainte d'un enfer. Ce fut peut-être à Santa Croce, devant les fresques de Giotto, que l'on expliqua au jeune Benozzo comment avait vécu saint François, et peut-

être aussi devant l'œuvre toute fraîche encore de Masaccio à l'église du Carmine, qu'on lui apprit l'histoire du denier de saint Pierre. Que de peintures murales exécutées déjà à Florence, depuis plus d'un siècle que Giotto avait donné le grand exemple! Bien que ses œuvres les plus importantes ne soient pas dans sa ville natale, le prodigieux précurseur avait peint les parois de trois chapelles à Santa Croce, et celles de la chapelle du palais du podestat. Ses élèves avaient continué à décorer l'église des Franciscains, puis travaillé aussi à Santa Maria Novella, l'église des Dominicains; ils avaient même traduit en couleur tout un cours de théologie dans la chapelle des Espagnols. Orcagna avait raconté la vie de la Vierge dans le chœur de Santa Maria Novella, et il avait, sur les parois de la chapelle Strozzi, représenté les gloires du paradis et les cercles de l'enfer.

Quand le jeune Benozzo montait à San Miniato, il pouvait y voir dans la sacristie une vie de saint Benoît peinte par Spinello Spinelli. Et s'il voyagea, s'il alla à Pise ou à Sienne, combien d'autres peintures du quatorzième siècle il put contempler dans les édifices civils ou religieux! Il est probable cependant que sa curiosité s'attacha plus fortement aux œuvres des peintres encore vivants ou qui venaient de disparaître. Benozzo n'avait que huit ans quand les Florentins apprirent que Masaccio était mort à Rome. Ce précoce génie s'éteignait dans la misère



Phot. Alinari.

Planche I.

PORTRAIT DE BENOZZO GOZZOLI.

Détail du *Cortège des rois mages* (vers 1460).

Florence, oratoire des Médicis.

à vingt-six ans. Son œuvre de la chapelle Brancacci lui donnait l'immortalité, et les jeunes artistes contemporains de Benozzo trouvaient dans ces fresques, où Masaccio avait continué l'interprétation de la vie de saint Pierre, commencée par Masolino, des modèles vraiment nouveaux; la peinture y traduisait la vie avec une beauté, une vigueur, une noblesse qui ne s'étaient encore révélées que dans les chefs-d'œuvre de sculpture de Donatello et de Ghiberti. Sous le pinceau du jeune maître, la raideur byzantine avait été comme effacée à tout jamais; les paupières avaient appris à s'élever et à s'abaisser, et les personnages se mouvaient dans un air respirable. Cependant, si Benozzo admirait les fresques du peintre trop tôt disparu, une affinité de goûts devait aussi lui faire apprécier, dans cette même chapelle Brancacci, l'œuvre de Masolino et l'agréable supercherie qui faisait assister des personnages florentins à la prédication et aux miracles de saint Pierre. Benozzo s'intéressait assurément aux tentatives de Paolo Uccello, et nous verrons que, comme lui, il aima passionnément les oiseaux. Ses yeux d'enfant durent enfin être impressionnés par les œuvres de Gentile da Fabriano, de Pisanello, d'Andrea del Castagno.

Que l'on se destinât à la peinture ou à la sculpture, le double apprentissage se faisait alors presque toujours. Benozzo se distingua sans doute

de bonne heure par son goût et son habileté dans l'atelier d'un orfèvre. Le premier document concernant sa carrière d'artiste qui nous soit parvenu, est le contrat qu'il passa, le 24 juin 1444, avec Lorenzo et Vittorio Ghiberti. Il s'engageait à travailler avec eux pendant trois ans; il recevait soixante florins d'or la première année, soixante-dix la seconde et quatre-vingts la troisième. Il ne réalisa pas jusqu'au bout son engagement; un autre document nous apprend, en effet, que, dès le mois de mars 1447, il travaillait avec Fra Angelico dans l'appartement de Nicolas V au Vatican. Fra Angelico ne pouvait choisir, pour l'aider dans un travail aussi important, qu'un jeune homme ayant déjà fait en peinture son apprentissage et ses preuves. Benozzo, comme le suppose Cavalcaselle [1], avait peut-être été déjà un des aides de Fra Giovanni, avant d'aller travailler chez les Ghiberti. Il est malaisé de dire quelle part il eut dans l'exécution de la merveilleuse porte du Baptistère. Travailla-t-il simplement à la guirlande qui l'entoure? A-t-il modelé quelques-uns des oiseaux mêlés d'une façon si charmante aux feuillages, comme cette caille qui se tient auprès des épis de millet? Ce qui est certain, c'est qu'il s'est trouvé là à une école admirable. La sculpture dans cette œuvre de Ghiberti a, outre ses

1. *Storia della pittura in Italia*, Florence, 1898, t. VIII, p. 4.

qualités propres, toutes celles de la peinture; ces scènes de l'Ancien Testament sont des tableaux véritables où la vie circule et qui donnent à la fois une impression de puissance et d'harmonie.

En travaillant pour Fra Angelico et sous sa direction, Benozzo se trouva aussi à une heureuse école. Il avait alors vingt-sept ans; le moine de Fiesole en avait soixante, mais son beau et pur génie était dans toute sa vigueur. Il continuait à traduire ce que les âmes pieuses et mystiques conservaient de candeur et de simplicité au milieu du luxe et de l'élégance qui triomphaient partout. Il pratiquait d'ailleurs lui-même le luxe des riches couleurs et l'élégance des compositions harmonieuses. Il n'était pas resté indifférent au mouvement naturaliste de son temps, et, en suivant son œuvre, on peut y observer un progrès constant dans le bel équilibre physique, et, pour ainsi dire, dans la santé des personnages. Quand des papes, bons humanistes et qui sacrifiaient volontiers à un luxe intelligent, le firent travailler à Rome, il sut apporter au style sobre qu'il avait observé au couvent de San Marco, les modifications que comportait la splendeur désirée alors au Vatican. Les fresques qu'il peignit pour Eugène IV dans la chapelle du Saint Sacrement ont été détruites en même temps que cette chapelle elle-même, au seizième siècle; les fresques du cabinet de travail de Nicolas V sont au contraire fort bien conser-

vées, et ces épisodes de la *Vie de saint Étienne* et de la *Vie de saint Laurent* demeurent, dans leur ensemble, un des chefs-d'œuvre du quinzième siècle. Il est très malaisé de dire quelle est la part qui fut assignée à Benozzo dans l'exécution de ce travail. C'est à son imagination et à son pinceau que nous sommes probablement redevables des motifs d'architecture et des ornements corinthiens qui sont d'un si bel effet dans ces peintures. Nous ne trouvons rien de semblable dans les autres œuvres de Fra Giovanni, et Benozzo, au contraire, sera dans ses fresques un merveilleux bâtisseur. Dans le *Saint Laurent distribuant des aumônes,* qui est peut-être le plus beau morceau de cette série, le décor est tout à fait digne d'un élève de Ghiberti impressionné par les modèles antiques qu'il trouvait à Rome. On attribue à Benozzo, dans cette même fresque de la distribution des aumônes, un groupe charmant de deux enfants, garçon et fillette, qui se partagent ce qu'ils ont reçu.

Ce ne sont là que des hypothèses. Il n'est pas aisé non plus de discerner ce que nous devons à son pinceau dans les peintures de la chapelle San Brizio, au dôme d'Orvieto. En 1447, en effet, interrompant pour quelques mois ses travaux du Vatican, Fra Angelico était allé commencer la décoration de la nouvelle chapelle de cette cathédrale d'Orvieto dont la façade est une des merveilles de l'Italie, et il avait emmené son élève avec lui; il n'y



Phot. Alinari.

Planche II.

SAINT FRANÇOIS RENONCE A SON PÈRE (VERS 1452).

Montefalco, église San-Francesco.

peignit que deux segments de la voûte. Le groupe des prophètes est d'une grande beauté. Cavalcaselle fait observer que le reste est beaucoup moins bon et il a cru voir dans les parties défectueuses la main de Benozzo, mais il reconnait lui-même [1] que les restaurations ont fortement altéré les parties de l'œuvre de Fra Angelico, qu'il voulait attribuer à son élève. Fra Angelico et Benozzo ne séjournèrent que quelques mois à Orvieto; ils revinrent à Rome où ils menèrent à bien la décoration du cabinet de travail du pape. Celui-ci, fort satisfait sans doute de cette œuvre si belle, voulut conserver le bon moine auprès de lui. Benozzo cependant voyait arriver la trentième année : il devait être très impatient d'exécuter enfin des œuvres qu'il pût signer. Au mois de juillet 1449, il retourna à Orvieto où il espérait continuer dans la chapelle San Brizio la décoration commencée par Fra Angelico. Les preuves qu'il donna de son talent ne parurent pas suffisantes aux administrateurs du Dôme, qui sans doute aussi manquaient d'argent [2]. Benozzo, qui avait fait un voyage inutile, revint peut-être à Rome confier ses déboires à son maître. Est-ce à cette époque qu'il travailla à l'église d'Ara Cœli? Cavalcaselle [3] semble

1. Dans une note de la page 5 du tome VII, édition italienne de 1898.

2. Ce ne fut, en effet, que cinquante ans plus tard que l'on confia à Luca Signorelli l'achèvement de cette chapelle.

3. Tome VIII, page 6.

l'admettre. En l'absence de documents, il est permis de croire que les travaux dont parle Vasari furent exécutés beaucoup plus tard. Quoi qu'il en soit, Fra Angelico ayant quitté Rome au mois de janvier 1450 pour se rendre à Fiesole où il était prieur, Benozzo trouva à cette époque un bon accueil chez les Franciscains de la petite ville de Montefalco. C'est là que subsistent encore, après avoir beaucoup souffert des injures du temps et des hommes, les premières grandes fresques signées de lui.

CHAPITRE II

BENOZZO A MONTEFALCO ET A VITERBE : L'HISTOIRE DE SAINT FRANÇOIS ET L'HISTOIRE DE SAINTE ROSE.

MONTEFALCO est une toute petite ville de cette ravissante région du sud de l'Ombrie, entre Assise et Spolète, où les souvenirs du saint des *Fioretti* se rencontrent à chaque détour du chemin. Le triste costume du *poverello*, que l'on évoque malgré soi, fait une tache singulière dans ce paysage auquel conviendraient si bien les gracieux visages et les costumes des chevaliers et des archanges du Pérugin. La petite ville, sur sa colline d'où la vue est si belle, a cependant un aspect fort pauvre et aucun palais n'indique qu'elle ait jamais été riche. Les églises n'ont pas à l'extérieur plus de parure que n'en a l'habit des Franciscains. Benozzo n'était plus là dans le dôme d'Orvieto ni dans les appartements du Vatican. Il est probable que, sans avoir

fait un vœu de pauvreté, il était assez besogneux, mais il considéra comme un rare bonheur de pouvoir enfin travailler librement à des œuvres qu'il allait signer. Ce fut dans la petite église du monastère de San Fortunato, à quelques centaines de mètres de Montefalco, sur le penchant de la colline et dans la direction de Spolète, qu'il exécuta ses premières fresques. Saint Fortunat, dont le nom sonne d'une façon un peu ironique dans ce milieu de misère franciscaine, a porté bonheur à Benozzo qui peignit là sa *Glorification*. Il n'en reste plus guère que des vestiges sur la muraille de droite de la petite église. Au tympan de la porte subsiste une Madone avec l'enfant Jésus, saint François et saint Bernardin; dans le haut, deux anges aux ailes éployées sont en adoration. D'autres anges, aux attitudes variées et gracieuses, se tiennent agenouillés. A l'intérieur de l'église, et avant ce qui subsiste du saint Fortunat, une autre Madone est assise sur un coussin; elle s'abrite dans une niche aux colonnes élégantes, et elle adore l'enfant Jésus étendu sur ses genoux. Un ange est agenouillé tout auprès et frappe sur un tambourin; derrière cet ange est un mur avec un vase de fleurs; deux cyprès se détachent sur le ciel bleu. Et c'est là, au pied d'une des colonnes supportant la niche, que nous trouvons la première signature du peintre... *Benozii*... *Florentia*... CCCCL.

Toute une partie de la fresque, à droite de la



Phot. Alinari.

Planche III.

SAINT FRANÇOIS PRÊCHE LES OISEAUX (VERS 1452).

Montefalco, église San-Francesco.

Madone, a été détruite. Enfin, derrière le maître autel, était un retable dont la ville de Montefalco fit présent à Pie IX, et qui est maintenant à la pinacothèque du Vatican. C'est encore une Madone, mais cette fois dans son assomption ; elle est entourée d'anges qui font de la musique et qui chantent. Au-dessous de la Vierge on aperçoit dans une prairie son tombeau plein de fleurs ; saint Thomas est à genoux et tend les bras pour recevoir la ceinture de la Vierge. On a longtemps attribué ce tableau à Fra Angelico : c'est un éloge pour Benozzo, mais cela indique que son originalité n'est pas encore très marquée. On exagère cependant lorsque, trouvant de bonnes parties dans ces premières œuvres, on prétend qu'elles ont dû être exécutées d'après des croquis de Fra Angelico. Si Benozzo est encore si peu lui-même dans ces Madones de san Fortunato, c'est qu'il lui fallait d'autres sujets pour donner l'essor à son imagination.

Dans le chœur de l'église San Francesco à Montefalco, l'histoire du candide ascète ne lui fournissait pas l'occasion de déployer son talent pour les décors élégants et luxueux, mais il avait du moins cette fois un grand espace libre et tout un roman à conter. Giotto avait traité le même sujet, cent cinquante ans auparavant, et Benozzo alla certainement étudier les fresques d'Assise. On peut se représenter le jeune peintre faisant à cheval la route de Montefalco à Assise, et médi-

tant le long du chemin les épisodes de la vie de saint François, telles qu'ils sont contés dans les *Fioretti* et dans saint Bonaventure. Il prit apparemment des croquis devant les fresques de Giotto, mais on l'accuse à tort d'avoir, dans ses compositions, imité de trop près le vieux maître. C'est au contraire en comparant les fresques de Montefalco et celles de l'église supérieure d'Assise que l'on peut juger déjà de l'originalité de Benozzo. La belle intelligence de Giotto avait su choisir d'une façon définitive dans la vie de saint François les épisodes qui se prêtaient à la peinture; Benozzo a bien fait de traiter les mêmes sujets. Il a réduit à douze les vingt-huit compositions de Giotto, et le choix qu'il a fait paraît excellent. Nous ne savons malheureusement pas ce qu'étaient les couleurs et les physionomies des personnages dans ces fresques qui avaient beaucoup souffert de l'humidité et d'une grande lézarde occasionnée par la foudre, et qui ont souffert plus encore de trois restaurations successives. Les auréoles d'or ont disparu; elles ont été remplacées par des cercles d'une couleur sombre qui apportent du deuil dans une œuvre où le peintre florentin s'était efforcé de mettre de la lumière et de la vie. Quand on considère ces fresques ou les photographies qui en ont été faites, il ne faut plus en retenir que les contours généraux, et c'est l'imagination de Benozzo plutôt que son talent de peintre

qu'il faut chercher à apprécier dans tout cet ensemble.

Les douze compositions se déroulent dans l'ordre suivant :

1. — A droite, Jésus, en pèlerin vêtu d'un manteau long et grossier, la besace au côté, le chapeau derrière le dos et un bâton à la main, vient annoncer à celle qui sera la mère de saint François, que son fils naîtra comme lui dans une étable. La jeune femme, au geste qu'elle fait, en paraît plus étonnée que satisfaite. A gauche, nous la voyons prise des douleurs de l'enfantement, et une autre femme vient l'assister. Le bœuf et l'âne sont là; ils regardent avec compassion la jeune mère[1]. A droite, un homme au visage peu intelligent, *valde simplex*, comme l'indiquait saint Bonaventure[2], étale son manteau par terre pour que saint François, devenu déjà un beau jeune homme, imite, en passant dessus, Jésus à son entrée dans Jérusalem. Mais le fils du marchand d'Assise est surpris, et il indique par son geste qu'il ne se croit pas digne de si grands honneurs.

2. — Le jeune François passe à cheval dans une région montagneuse, et il donne, comme saint

1. L'architecture, au-dessus de l'étable où naît l'enfant, a de jolies décorations déjà dans le style de la Renaissance; une fenêtre cependant est encore en ogive.

2. *Légende de saint François*, chap. 1.

Martin, son manteau à un pauvre soldat [1]. Ce premier cheval que nous rencontrons dans les fresques de Benozzo manque, il faut l'avouer, de vie et de souplesse. Puis nous passons brusquement à un autre sujet. Le futur saint dort dans un lit fort modeste pour celui d'un jeune homme riche; Jésus lui apparaît en songe, et lui montre un palais sur lequel sont des boucliers et des étendards avec des croix [2]. Puisque le fils de Bernardone a eu pitié d'un pauvre soldat, ce palais est la récompense céleste qui lui sera donnée, à lui et à ses soldats. Benozzo, en dessinant les fenêtres, les créneaux et les mâchicoulis, s'est souvenu du Palais Vieux de Florence, mais il y a mis deux tours au lieu d'une.

3. — François, en présence de l'évêque d'Assise, a renoncé à son héritage et rendu à son père jusqu'à ses vêtements [3]. L'adolescent aux longs cheveux bouclés, debout, les mains jointes, le regard perdu dans l'invisible, serait complètement nu, si l'évêque ne le couvrait, au-dessous du nombril, de son manteau (pl. II, p. 24). Pietro Bernardone est indigné et, de la ceinture qu'il a ramassée, il frapperait son fils, si l'évêque n'intervenait et si un ami ne le retenait par la manche. Le récit de saint Bonaventure rapporte les paroles terribles de l'ascète qui brise à jamais tous les liens de la famille :

1. SAINT BONAVENTURE, *Légende de saint François,* chap. I.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.,* chap. II.

« Jusqu'ici je t'ai appelé mon père sur la terre, mais c'est maintenant seulement (et on comprend trop bien : maintenant que je ne te connais plus) que je puis dire : Notre père qui êtes aux cieux... » Giotto avait traité ce sujet avec beaucoup de vigueur, à la fois à Assise et à Florence [1], mais l'œuvre de Benozzo supporte très bien la comparaison avec celle du maître qu'il imite. Le saint de Giotto est animé, il est vrai, d'une foi plus ardente ; il a un beau geste des bras et des mains jointes qui, en même temps que les regards, s'en vont vers le ciel. Benozzo n'a pas su élever ainsi son personnage au-dessus de la terre, mais, pour tout le reste, sa composition est supérieure à celles dont il s'inspire. Chez Giotto l'évêque ne paraît pas s'occuper du père ; il se contente de protéger le fils ; dans la fresque de Benozzo, c'est le regard de l'évêque qui arrête véritablement Pietro Bernardone, bien plutôt que la main de l'ami qui le retient par la manche. Le père est immobilisé aussi par l'étonnement : la conduite de son fils demeure inexplicable pour lui. Si Benozzo n'a rendu qu'imparfaitement la foi brûlante du *paupertatis amator,* il a du moins compris et très bien exprimé la tristesse poignante de cette scène de famille.

4. — Jésus est irrité de l'impiété grandissante et il va châtier les hommes ; pour l'apaiser la Vierge lui montre saint François et saint Dominique. Le

1. Voir Ch. Bayet, *Giotto*, p. 24 et 128.

père des frères mineurs s'élance pour embrasser le père des frères prêcheurs : derrière saint François est un jeune Franciscain qui, pour se réchauffer les mains, a rapproché ses deux manches; il va nu-pieds. Le *poverello* a déjà adopté en effet pour lui et ses compagnons le costume très simple qu'il a pris un jour après avoir entendu lire l'Évangile [1]; saint Dominique et le frère qui le suit sont au contraire bien chaussés et douillettement vêtus.

5. — A gauche, le pape voit en songe saint François qui soutient l'Église chancelante [2]. Au pied du lit du pape, sont deux gardiens dont l'un tombe de sommeil. A droite, saint François à genoux présente au pape Honorius la règle de son ordre [3]. Deux cardinaux sont là qui font la moue. Saint Bonaventure nous dit en effet qu'Innocent III ne se rendit pas tout d'abord aux désirs de l'ascète parce que certains cardinaux trouvaient sa règle au-dessus des forces humaines. Ici, il s'agit du pape Honorius, mais Benozzo pensait qu'il pouvait bien y avoir eu auprès de lui aussi des cardinaux hostiles aux privations trop douloureuses.

6. — Saint François chasse les démons d'Arezzo [4]. La ville est représentée avec ses portes et ses murailles crénelées et cette architecture variée où

1. SAINT BONAVENTURE, *Légende de saint François,* chap. III.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*

Benozzo se complaît déjà. Dans un jardin au dehors de la ville, saint François est à genoux, priant avec ferveur, tandis que, debout auprès de lui, le frère Silvestre fait un geste pour éloigner les démons. Dans la composition de Giotto le moine a l'air impérieux; dans celle de Benozzo, il a plutôt cette *columbina simplicitas* dont parle saint Bonaventure; quant aux démons qui s'enfuient, ils ont des serres d'oiseaux de proie et des ailes de chauves-souris.

7. — Mais voici des oiseaux plus aimables : ce sont ceux auxquels saint François fait un sermon (pl. III, p. 28). Saint Bonaventure raconte[1] qu'un jour auprès de Bevagna le *poverello* rencontra une multitude d'oiseaux de diverses espèces et leur fit un sermon pour leur expliquer qu'ils devaient louer le Créateur qui leur a donné des plumes pour les couvrir et des ailes pour voler dans l'air pur. Giotto avait déjà traité à Assise ce sujet, mais avec beaucoup moins de charme[2], et dans un paysage par trop rudimentaire. Benozzo s'est au contraire appliqué à rendre la silhouette des collines des environs de Foligno. On distingue Assise dans le lointain, à gauche, tandis qu'à droite on reconnaît Montefalco que saint François vient bénir. Benozzo, en outre, a suivi de plus près que Giotto le texte de saint Bonaventure; il a mis là des oiseaux d'espèces différentes. Nous reconnaissons, sous les restaura-

1. *Légende de saint François,* chap. XII.
2. Voir Ch. BAYET, *Giotto,* p. 48.

tions qui sont très mauvaises, un cygne, un corbeau, une huppe, un pigeon, un merle, d'autres encore; et, comme l'indiquait saint Bonaventure, charmés par la langue du saint, dont le costume si laid devrait leur faire peur, ils tendent le cou et ouvrent le bec comme pour saisir toutes ses paroles. Un jeune moine paraît surpris de ce gracieux miracle.

8. — Le saint est venu dîner chez un soldat de Celano, mais au moment de se mettre à table, il lui dit de se préparer à la mort qui ne lui permettra pas de prendre ce repas [1]. Et nous voyons le pauvre homme à genoux, plein de tristesse et de contrition, se confessant au compagnon de saint François. La scène des adieux, dans le fond de la salle, est poignante : l'hôte de saint François est assis et laisse tomber ses bras; ses yeux sont pleins du regret de la vie; sa femme éplorée le soutient, son enfant le regarde avec inquiétude et lui tend les bras; derrière lui, deux autres femmes expriment aussi par leurs gestes leur douleur et leur compassion. Ce détail, dont il n'est pas question dans saint Bonaventure, paraît de l'invention de Benozzo. Giotto avait peut-être traité ce sujet d'une façon plus tragique, mais il y a ici plus d'émotion et plus de tendresse.

9. — Saint François fait célébrer la messe de

1. Saint Bonaventure, *Légende de saint François,* chap. xi.



Phot. Alinari.

Planche IV.

FUNÉRAILLES DE SAINT FRANÇOIS (1452).

Montefalco, église San-Francesco.

Noël à Greccio : on a amené dans l'église un bœuf, un âne, on a apporté du foin et disposé une crèche [1]. Après la lecture de l'évangile, le saint, qui a prêché sur la naissance de Jésus, se tient près de la crèche. Saint Bonaventure dit qu'alors un des assistants y vit soudain un très bel enfant qui dormait, et saint François, le prenant dans ses bras, semblait vouloir le réveiller; Giotto et Benozzo ont donné à cet enfant une auréole pour indiquer que c'est là une apparition du divin *bambino*. Dans la fresque de Giotto, l'enfant que le saint soulève de la crèche a les paupières encore fermées; dans celle de Benozzo, il est déjà éveillé; la joie du saint est grande, et il approche ses lèvres de cette tête frêle et divine qu'il a prise dans ses mains. L'architecture de l'église, où il y a à la fois des pilastres corinthiens et des fenêtres en ogives, est svelte et élégante. Le prêtre qui est à l'autel a beaucoup de naturel dans son attitude. Il y a enfin un détail très particulier à Benozzo : un enfant, que ce miracle inquiète, tire par la main sa mère étonnée et curieuse.

10. — Saint François est en présence du Soudan [2], qui, pour tenter la vertu du saint, a fait venir une jeune fille. Le *castitatis amator* ne lui donne pas un regard; il traverse, en tenant une croix à la main, un brasier qui ne paraît même pas réchauf-

1. *Légende de saint François*, chap. x.
2. *Fioretti*, chap. xxiv.

fer ses pieds nus. La jeune fille ne comprend rien à la chose; le Soudan en est encore plus surpris et il lui vient une forte envie de rire.

11. — L'imitateur de Jésus reçoit les stigmates [1]. Cette composition a trop souffert des restaurations pour que nous puissions voir quelle originalité y avait mise Benozzo. Il y avait, semble-t-il, un effort pour représenter le site abrupt et sauvage de la Verna.

12. — Le saint est mort et on célèbre ses funérailles (pl. IV, p. 32). Cette composition est peut-être moins impressionnante que celle où, à Florence, Giotto avait traité le même sujet avec une puissante simplicité. Ce que Giotto a surtout rendu, c'est le désespoir des moines. La scène, chez Benozzo, est plus complexe; les personnages sont plus nombreux, et leurs visages expriment des émotions diverses. Tandis que les moines baisent avec ferveur les mains et les pieds du saint, un jeune prêtre lit avec indifférence, et comme par métier, les offices des morts. Giotto n'avait pas négligé de mettre en scène le docteur incrédule qui, nouveau saint Thomas, voulut s'assurer de la réalité des stigmates. Ce docteur se trouve au premier plan et seul au milieu de la fresque de Benozzo; il en devient pour ainsi dire le personnage principal. Sa coiffure et son costume orné de la

1. SAINT BONAVENTURE, *Légende de saint François,* chap. XIII.

triple rangée d'hermine font contraste avec la mise des moines agenouillés auprès du mort qui repose dans son pauvre froc; l'incrédule entr'ouvre avec précaution la plaie béante que le saint porte au côté, et il y enfonce les doigts.

L'abside où sont ces fresques forme un demi-décagone avec une fenêtre au milieu. Au-dessous de cette fenêtre sont les portraits de Pétrarque, de Dante et de Giotto. Ces portraits ont trop souffert des restaurations pour avoir en eux-mêmes une grande valeur, mais leur présence ici et les inscriptions latines[1] qu'ils portent sont d'un grand intérêt. Pétrarque est le poète couronné de lauriers, monarque de toutes les vertus, Dante le théologien qui n'ignore aucun dogme, Giotto le meilleur des peintres, et l'inscription ajoute *fundamentum et lux*[2].

1. Ces curieuses inscriptions sont en prose rimée; en voici d'ailleurs le texte complet : *Theologus Dantes nullius dogmatis expers. Laureatus Petrarcha omnium virtutum monarcha. Pictorum eximius Iottus fundamentum et lux.*

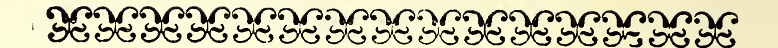
2. Il y a peu de chose à dire des autres peintures de Benozzo dans cette église de San Francesco; un grand nombre de saints sont groupés autour de cette vie de saint François. Dans la chapelle de saint Jérôme, les évangélistes de l'abside rappellent ceux de l'oratoire de Nicolas V au Vatican. Deux petites compositions qui, dans un ensemble médiocre, ont trait à la vie de saint Jérôme, sont sans grande importance, mais assez amusantes; dans l'une le saint a jeté à terre au sortir de Rome son chapeau de cardinal; dans l'autre il arrache l'épine de la patte du lion, tandis que deux moines s'enfuient à toutes jambes.

Ces fresques sont signées et portent la date de 1452.

En 1453, Benozzo était à Viterbe où il décorait la petite église des religieuses de Sainte-Rose. Il avait interprété dans une série de neuf compositions l'histoire de cette jeune fille qui, au treizième siècle, avait soulevé le peuple contre l'empereur Frédéric II, et qui mourut à dix-huit ans, après avoir été canonisée de son vivant. La petite église a malheureusement été démolie au dix-septième siècle pour faire place à une plus grande, et l'œuvre de Benozzo, qui en garnissait les parois, a disparu avec elle. Toutefois, avant de détruire ces fresques qui étaient célèbres, les religieuses en firent faire des copies à la plume et au lavis par un certain Francesco Sabbatini, peintre d'Orvieto. Ces dessins sont encore à Viterbe, à la Bibliothèque communale [1], mais ce sont d'indignes barbouillages où nous ne pouvons plus trouver que les traces de l'imagination de Benozzo. Combien il eût été inté-

1. Nous avons ici à remercier très vivement le directeur des Beaux-Arts en Italie, M. Corrado Ricci, et le bibliothécaire de Viterbe, M. Cesare Pinzi. Grâce à leur obligeance nous avons pu profiter d'un petit ouvrage fort rare publié à Viterbe en 1872 : *Descrizione di nove storie di S. Rosa, dipinte da Benozzo Gozzoli nel 1453 con Commentario storico*. Nous renvoyons aux ouvrages de Cavalcaselle et de Wingenroth les lecteurs désireux de plus amples détails. Les photographies nous révèlent à la fois la grossièreté des dessins de Sabbatini et le charme des fresques perdues. M. Pinzi, d'autre part, nous apprend que les religieuses de Sainte-Rose conservent dans leur monastère, à Viterbe, trois petites plaques de cuivre où Benozzo a peint des ébauches de ces fresques.

ressant de voir, présentée par lui-même, la petite sainte Rose accomplissant son premier miracle à l'âge de trois ans, puis prêchant au peuple, encore toute jeune fille, et comparaissant devant le tribunal du vicaire impérial! Bannie de Viterbe, elle entrait ensuite dans un château fort, traversait indemne un bûcher ardent, frappait à la porte d'un couvent où elle ne devait entrer qu'après sa mort; enfin toute la cour de Rome et tout le peuple de Viterbe assistaient à la translation de son corps dans l'église qui fut appelée Sainte-Marie-des-Roses.



CHAPITRE III

BENOZZO A FLORENCE : L'HISTOIRE DES MAGES DANS LA CHAPELLE DES MÉDICIS

Les fresques de Viterbe sont de 1453; il y a au musée de Pérouse un tableau signé de Benozzo avec la date de 1456. En 1458, le peintre prenait part à Rome aux préparatifs du couronnement de Pie II; enfin, en 1459, il travaillait à la décoration de la chapelle du palais des Médicis à Florence. On a supposé qu'entre ses travaux de Viterbe et ceux de Florence, Benozzo avait surtout travaillé en Ombrie. La chose est possible, mais jusqu'à présent, on n'a retrouvé dans les environs de Pérouse que de bien faibles traces de son travail [1]. On lui attribue des peintures très effacées et dont les sujets

1. Au sujet des madones de Terni et de Narni, voir l'article de M. André Pératé dans *les Arts* (novembre 1907) : *L'exposition d'ancien art ombrien à Pérouse.* — L'école ombrienne, à ses débuts, profita des leçons de Benozzo. On croit qu'Antonio Mezzastris fut son aide à Montefalco.

ont peu d'importance dans l'église Sant' Angelo, au milieu du lac de Trasimène. On se représente volontiers l'artiste travaillant en face de l'adorable paysage, mais s'il séjourna dans l'île, son séjour y fut sans doute de bien courte durée. Quant au tableau du musée de Pérouse, une Madone entourée de saints, il n'est pas sans valeur, mais c'est encore là une œuvre très secondaire et où le génie de ce peintre « d'histoires » ne pouvait pas se donner libre cours. Vasari, qui dans sa vie de Benozzo ne parle ni des fresques de Montefalco ni de celles de Viterbe, cite au contraire d'importants travaux à Rome. Dans l'énumération qu'il donne, ces travaux viennent après ceux de Florence. « Il peignit, nous dit-il, à Rome, à Ara Cœli, dans la chapelle des Cesarini, les histoires de saint Antoine de Padoue où il fit d'après nature le portrait du cardinal Julien Cesarini et celui d'André Colonna ». Il ne reste qu'un fragment de cette œuvre; encore est-il très altéré par les retouches. On distingue le saint qui tient d'une main un gros livre et de l'autre un cœur rayonnant; deux anges vont poser une couronne sur sa tête; deux donateurs sont à genoux à ses pieds. Le cardinal Cesarini étant mort en 1444 à la bataille de Varna, Benozzo n'avait pu faire son portrait d'après nature [1]. Quelque docu-

1. Il semble même que cette chapelle n'ait appartenu aux Cesarini qu'à partir de 1490. — Voir Cavalcaselle, t. VIII (1898), p. 6 et 7.

ment nous révélera peut-être un jour la date de ces peintures. Il serait bien surprenant qu'elles fussent, comme le suppose Cavalcaselle, antérieures à celles de Montefalco. On ne voit pas comment Benozzo, pendant qu'il était l'aide de Fra Angelico, aurait eu le temps de peindre toute une chapelle dans l'église d'Ara Cœli. Vraisemblablement ces travaux et les autres cités par Vasari, dont il ne reste plus de traces, à la tour des Conti et à Sainte-Marie-Majeure, datent du séjour que Benozzo fit à Rome à l'époque où Æneas Sylvius Piccolomini fut élevé à la papauté. La réputation du peintre était déjà très grande à Rome, puisqu'il prit part aux préparatifs du couronnement [1]. Enfin pour que les Médicis en vinssent à lui confier la décoration de la chapelle de leur palais, il fallait qu'il se fût révélé peintre très expert dans l'art du costume et de la mise en scène.

A Florence, où les sanctuaires de l'art et de l'histoire sont si nombreux, un de ceux qui reçoit le plus de visiteurs est assurément l'étroite chapelle décorée par Benozzo. Voilà bien longtemps que les critiques d'art s'extasient devant cette œuvre, la mieux conservée du peintre. Nous avons rapporté plus haut l'éloge qu'en faisait Stendhal. Que de pages depuis lors ont été consacrées à ces fresques, et cependant il subsiste encore là bien des mys-

1. Voir Eugène Müntz, *les Arts à la cour des papes*.



Phot. Alinari.

Planche V.

ANGES AGENOUILLÉS (1459).

Florence, oratoire des Médicis.

tères. Quand on entre dans la chapelle, la première impression qui se mêle à la caresse des belles couleurs est celle d'une obscurité très gênante. Le gardien a beau promener sur les peintures la lumière trop crue d'une lampe électrique et nommer quelques-uns des personnages, on sort de là les yeux charmés par cette apparition d'une cavalcade florentine au quinzième siècle, mais on n'emporte qu'une idée très imparfaite de la véritable page d'histoire qui se trouve écrite sur ces murailles. Il est nécessaire pour la comprendre d'examiner dans quelles circonstances et au milieu de quels événements les Médicis firent décorer cet oratoire.

Trois lettres de Benozzo Gozzoli [1] nous apprennent que le peintre travaillait à ces fresques en 1459. Nous verrons bientôt l'importance de cette date. Les lettres sont adressées toutes les trois à Pierre de Médicis (Piero di Cosimo, appelé le plus souvent par les historiens Pierre le Goutteux). En effet, si c'est Cosme qui a fait bâtir le beau palais de la via Cavour (ancienne via Larga), c'est son fils Pierre qui en a fait décorer la chapelle. Le mot *semper* que nous voyons répété en bordure des fresques est sa devise personnelle. Assurément Cosme avait aimé cette maison de la via Larga dont les Riccardi ont gâté l'élégance en allongeant dé-

1. Le texte en est reproduit dans le *Carteggio* de Gaye, t. Ier, p. 191-194. Voir aussi G. Milanesi et C. Pini, *La scrittura di artisti italiani riprodotta con la fotografia,* pl. 72 du tome Ier.

mesurément la solide et sobre façade de Michelozzo. Cette demeure était la plus somptueuse de Florence et les œuvres d'art réunies par Cosme formaient un merveilleux musée. Chef populaire et tout-puissant de la république, le gonfalonier avait reçu là les princes et les ambassadeurs, mais maintenant qu'il avançait en âge, il vivait retiré dans sa belle villa de Careggi, où il lisait Platon avec Marsile Ficin. Pierre avait déjà la direction des affaires; il lui fallait habiter Florence, et la maison de la via Larga était devenue la sienne. Sa femme Lucrezia Tornabuoni, lui donna sept enfants dont quatre seulement vécurent; Laurent, l'aîné des deux garçons, avait alors une douzaine d'années. Elle était pieuse et elle a composé des laudes qui nous ont été conservées. On imagine aisément qu'elle ait désiré avoir dans cette demeure, où l'éducation de ses enfants la tenait confinée, une sorte de pieux boudoir.

La chapelle fut aménagée dans une pièce rectangulaire sur laquelle furent prises deux autres petites pièces qui servaient de débarras et de sacristie[1]. Les dessins du pavement nous indiquent l'emplacement de l'autel; le tableau qui le surmontait, s'il était en place, masquerait une partie de la fenêtre actuelle. La fenêtre primitive était plus petite, et si la lumière est insuffisante aujourd'hui, elle était

1. A l'intérieur de l'une d'elles devenue le cabinet de toilette d'un des huissiers de la préfecture, on peut voir les traces d'une décoration contemporaine des fresques de Benozzo.

encore plus faible au quinzième siècle; des ouvertures avaient bien été pratiquées dans la paroi du fond, mais elles donnaient sur un étroit corridor sombre, et n'étaient utiles que pour l'aération. Il fallait bien pourtant que Monna Lucrezia pût lire dans son livre d'heures. Le plus vraisemblable, c'est que la chapelle avait été aménagée pour être éclairée non par le soleil, mais par la cire. On voit encore au plafond l'attache du lustre. Les Médicis étaient assez riches pour qu'une cire odorante y brûlât en grande quantité, à toutes les heures du jour et même à toutes les heures de la nuit. La pièce est très petite. Avant que les Riccardi n'en eussent stupidement détruit un angle, en faisant dans le palais un nouvel escalier, elle ne contenait que seize stalles, et l'espace devant ces stalles était plus restreint qu'aujourd'hui, car les bancs sur lesquels s'agenouillaient les Médicis ont disparu. La façon dont elle était éclairée donnait encore un caractère d'intimité à cette chapelle strictement réservée à la famille. Mais si les fresques de Benozzo étaient ainsi destinées à être vues à la lumière de la cire ardente, le peintre, pour mener à bien son œuvre, ne put guère se passer de la lumière naturelle. Il était d'ailleurs facile de la lui procurer pendant qu'il travaillait. Il suffisait pour cela qu'une grande ouverture, comblée plus tard, fût pratiquée dans le mur à la place que devait occuper l'autel et son retable.

Le pavement, le plafond, les portes des deux petites pièces servant de sacristie et de débarras sont d'un goût si exquis que l'autel lui-même ne pouvait manquer d'être richement décoré. On ignore ce que sont devenues les sculptures dont il était orné. On sait en revanche que le tableau d'autel était cette délicieuse Madone de Fra Filippo Lippi que possède le musée de Berlin[1]. C'est un des chefs-d'œuvre de Fra Filippo; ses enfants Jésus sont parfois un peu grimaçants; ici, celui devant lequel s'agenouille la Vierge est vraiment adorable : il est couché sur des fleurs, et ses membres potelés respirent la santé. Le paysage rappelle le confluent du Terzolle et de la Terzollina, endroit merveilleux, tout auprès de Careggi. Pour se faire une idée exacte de la décoration de la chapelle, il est nécessaire de connaître ce tableau de Fra Filippo. Les personnes assises à droite et à gauche de la petite porte d'entrée, — les places d'honneur étaient là, — avaient en face d'elles la douce madone si gracieusement agenouillée dans les plis de son manteau bleu.

On demanda à Benozzo Gozzoli de peindre, à droite et à gauche de l'autel, les anges descendus du ciel pour adorer l'enfant Jésus, puis sur les étroites parois, au-dessus des petites portes dont nous avons parlé, l'annonciation aux bergers, enfin

1. Voir Supino, *Fra Filippo Lippi*, p. 41-43.



Phot. Alinari. Planche VI.

ANGES CHANTANT (VERS 1460).

Florence, oratoire des Médicis.

sur les trois parois principales un majestueux cortège des mages. Il s'agissait de réaliser une œuvre qui ne fût pas inférieure comme mise en scène aux *sacre rappresentazioni*. Il fut peut-être recommandé aussi à Benozzo de s'inspirer du magnifique retable que Gentile da Fabriano avait peint vingt-cinq ans auparavant pour la chapelle des Strozzi près de Santa Trinita.

Les trois lettres de Benozzo sont du 10 juillet, du 11 et du 25 septembre [1]. Dans la première le peintre

1. Ces lettres, que nous avons pu voir aux Archives de Florence, sont d'une écriture fine et régulière qui témoigne d'une belle santé et d'une grande distinction. Les lecteurs à qui la prose italienne du quinzième siècle est familière nous sauront gré de reproduire ici le texte de la lettre du 11 septembre.

« *Da Firenze, a di XI di settembre 1459.*

« *Amicho mio singhularissimo. Per un altra mia lettera avisai la vostra magnificentia che mi bisognava fiorini quaranta, preghandovi che voi mene servissi; perchè ora era tempo di comparare grano e molte altre cose chemmi bisognano, e risparmiavomi assai e ancora rimanevo fuori d'un gran pensiero. mio pensiero era di non vi chiedere nulla in sin che la vostra Ma non vedesse quel ch'i ò fatto; ma la necessità m'a condotto in luogo che m'è forza el richiedervi; e per tanto abbiatemi compassione. iddio sa ch'i ò animo di soddisfarvi. E più vi ricordai che voi mandassi a Venegia per l'azurro, perchè di questa settimana sarà fornita questa facciata, e all' altra mi bisogna dell' azurro. el brochato ellaltre cose saranno fatte allora chelle figure e prima. Io sollecito quanto posso. Altro non v'ò a dire senonchè io mi racomando a voi.* »

« *Vostro servidore*

« BENOZZO
« *dipintore in Firenze.* »

Cette lettre, comme les deux autres, est adressée au *magnifico huomo Piero di Cosimo de' Medici a chareggi.*

répond à une lettre que lui a remise Robert Martelli. Pierre de Médicis ne trouvait pas à son goût certains séraphins ; le peintre lui explique cependant qu'on n'aperçoit guère que leurs ailes, qu'ils sont perdus dans les nuages, que Robert Martelli les a vus et a dit que c'était là bien peu de chose, enfin qu'il fera ce que Pierre de Médicis voudra : deux petits nuages les feront disparaître. Il est plaisant de constater que Pierre de Médicis avait raison, mais qu'il ne voulut pas humilier le peintre. Les séraphins dans le haut des fresques à droite et à gauche de l'autel n'ont pas disparu derrière les nuages ; il est certain qu'ils ne valent pas grand'chose, mais ils sont si haut qu'on n'y fait pas attention.

Dans cette même lettre, Benozzo dit qu'il a commencé à mettre l'azur et qu'il ne peut quitter son travail, car la chaleur est grande et la colle ne peut pas se conserver longtemps. Dans la lettre du 11 septembre, le peintre traite Pierre de Médicis d'*amico singhularissimo,* ce qui indique qu'il avait reçu de son excellent protecteur des marques de vive sympathie ; il est vrai, aussi, qu'il est pressé d'argent. Il n'avait pas, dit-il, l'intention de rien demander avant que Pierre de Médicis ne fût venu voir son travail, mais la nécessité l'y contraint : c'est le moment d'acheter du blé et beaucoup d'autres choses dont il a besoin. Dans la lettre du 25 enfin, il informe Pierre qu'on est venu lui proposer des feuilles d'or de Gênes, et qu'il y a à faire

là un marché avantageux. Un peu plus loin, il dit qu'il a pris de l'azur chez les *Gesuati*, qui, en effet, en fabriquaient pour les vitraux. Mais, entre l'or et l'azur, il dit qu'il a reçu dix florins et qu'il en voudrait bien dix autres. Dans la lettre précédente, il en demandait quarante, et cela semble bien indiquer que malgré les feuilles de métal précieux qu'il mettait à profusion dans ses fresques, il était demeuré fort pauvre. Il dut gagner toutefois quelque argent en travaillant pour des gens si riches. C'est vers cette époque probablement qu'il se maria. Il avait quarante ans. La déclaration des biens de 1480 nous apprend que Monna Lena, sa femme, avait vingt ans de moins que lui et que l'aîné de leurs enfants naquit en 1462.

Il ne semble, dans ces lettres de Benozzo, être fait allusion qu'aux deux fresques qui sont voisines de l'autel, et où, à droite et à gauche, des anges descendent du ciel pour adorer l'enfant Jésus. Ce fut vraisemblablement le premier travail de Benozzo dans la chapelle. Les Médicis purent être satisfaits. Ces anges-là sont encore plus charmants que ceux de Fra Angelico, et jamais l'allégresse pieuse n'a été mieux exprimée. Ce sont vraiment des créatures ailées; ceux qui sont à genoux (pl. V, p. 40), mains jointes ou bras croisés, les yeux mi-clos, en extase devant l'enfant Jésus de Fra Filippo, aujourd'hui hélas! à Berlin, semblent s'être posés là comme

des oiseaux. D'autres debout chantent le *Gloria in excelsis*. Les physionomies sont très variées, quelques-unes sont exquises. Dans la fresque de droite, parmi les anges debout (pl. VI, p. 44), l'un d'eux, qui presse ses mains délicates sur son cœur, a un visage si naturel que ce doit être le portrait d'une jolie fillette. Elle ne chante pas; un sourire d'un charme infini entr'ouvre à peine les lèvres; le regard est celui d'un enfant qui a une surprise heureuse; les joues elles-mêmes, fermes et fraîches, respirent la santé et la candeur. Dans cette merveilleuse chapelle, cette tête si jeune et si féminine est peut-être ce qu'il y a de plus adorable. Le prêtre qui officiait avait bien du mérite, si, quand il se tournait pour lire l'épître, elle ne lui donnait quelque distraction. Les robes des anges sont très belles et très variées. Suivant qu'ils sont à genoux ou qu'ils chantent, on lit dans leurs auréoles : *Adoramus te* ou *Gloria in excelsis*. Le paysage, malgré de grands palmiers, est d'un caractère très florentin. La villa que l'on distingue dans la fresque de droite est probablement celle de Careggi; les jardins sont pleins de roses, et des anges sont occupés à en cueillir. Dans la fresque de gauche un paon aux couleurs splendides est posé sur un treillage, et un ange lui donne à manger; le beau plumage ocellé de bleu miroite aussi dans les ailes des anges, et ses nuances ont fourni la note dominante pour la décoration de la chapelle entière.



Phot. Alinari.

Planche VII.

LE PATRIARCHE JOSEPH A LA TÊTE DU CORTÈGE DES ROIS MAGES (VERS 1460).

Florence, oratoire des Médicis.

Descendons une marche en nous éloignant de l'autel, et allons à la rencontre des rois mages. La longue caravane se déroule sur les trois panneaux principaux. Nous n'en voyons ni le commencement ni la fin. Nous nous trouvons, dès le début, au milieu de l'avant-garde qui précède le premier des mages (pl. VII, p. 48). Le pays est très accidenté; les cavaliers avancent parfois sur des rochers à arêtes si vives, entourés de crevasses si profondes que le moindre faux pas du cheval serait fatal. Les chameaux, que nous voyons tout en tête et déjà haut dans la montagne, sont là très mal à l'aise, mais les mules qui portent les bagages marchent d'un pas relevé. Puis viennent des gens à pied, mais ils cheminent dans un défilé si étroit qu'ils ne peuvent aller vite; l'un des derniers fait signe aux cavaliers d'attendre un peu. Un cheval s'impatiente et s'apprête à ruer; il est vrai qu'un guépard est assis sur sa croupe. Un serviteur descendu de cheval, mais un pied encore dans l'étrier, tient en laisse un autre de ces animaux que l'on dressait sans doute à la chasse; nous voyons en effet à quelque distance un troisième guépard qui poursuit un chevreuil, tandis qu'un quatrième est aux prises avec un taureau. Un beau vieillard à longue barbe blanche est assis sur une mule; son front est ceint d'une couronne et c'est le premier des mages. Sa mule se trouve arrêtée devant un ruisseau où nagent des canards. Deux pages le précèdent, dont l'un porte une épée

damasquinée, et l'autre un vase précieux qui contient l'or destiné, d'après saint Bernard, à alléger la pauvreté de la Vierge [1].

Le second mage sur son beau cheval blanc est vêtu d'une robe verte à fleurs d'or (pl. VIII, p. 52); derrière lui, des pages dont l'un est extrêmement gracieux tiennent des lances, mais leur visage a tant de douceur que l'on se demande s'ils oseraient se servir de leurs armes [2]. Puis arrivent d'autres cavaliers, au minois très féminin. On voit à leur accoutrement qu'ils sont fort riches. Leur tunique est pailletée d'or; une toque, ornée de bijoux et surmontée d'une aigrette, les coiffe à ravir.

Un bois qui donne l'impression d'une futaie profonde, avec de grands cyprès à la lisière, occupe l'angle de la fresque et rend moins brusque le passage à la paroi suivante (pl. IX, p. 56), où le troisième roi mage s'avance, lui aussi, sur un beau cheval blanc. Tandis que la mule du vieux mage est arrêtée, que le cheval du second marche très doucement, le cheval du jeune roi précipite son

1. Les Riccardi, quand leur escalier empiéta sur la chapelle, eurent la sauvagerie de couper en deux la mule du vieux mage. Une jambe s'est perdue et il faut aller retrouver l'autre avec la croupe sur un panneau improvisé. Il y avait pourtant là des archers gardes du corps. Les pages qui précédaient le second mage ont également été détruits. Il n'y aura plus d'encens pour effacer la mauvaise odeur de l'étable.

2. Il y a là une affreuse fenêtre, qui, si elle existait du temps de Benozzo, était assurément fort différente.

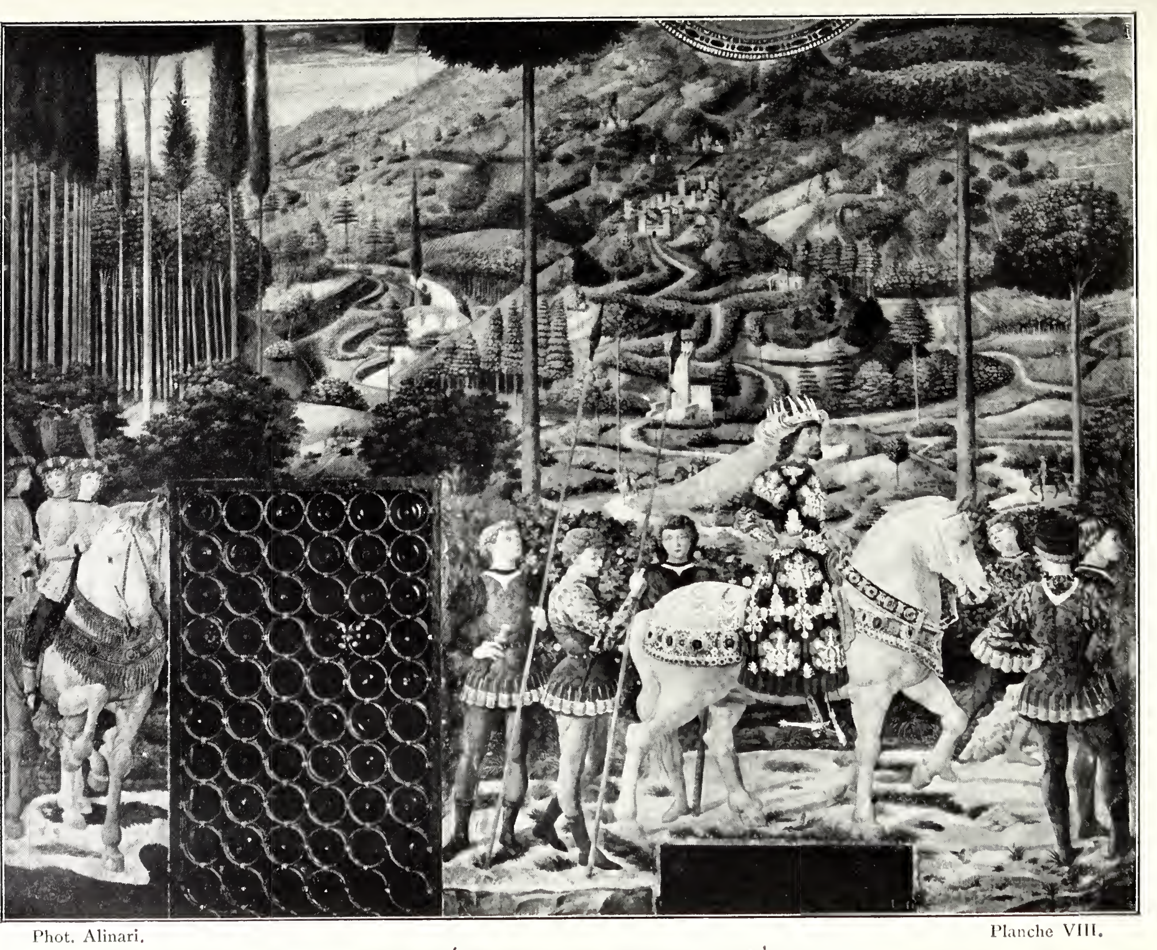
allure. Ce cavalier, qui est plutôt un enfant qu'un adolescent, est merveilleusement vêtu. Sa tunique et son manteau sont jaune d'or, ses manches et son haut-de-chausses sont rouges; il est coiffé d'une toque bleue, ornée de bijoux comme celle des jeunes cavaliers que nous voyions tout à l'heure, mais au lieu d'une aigrette, c'est une couronne qu'elle supporte. Deux pages chevauchent devant lui; l'un tient une épée damasquinée, l'autre le vase où est la myrrhe destinée, nous dit la *Légende dorée,* à consolider les membres de l'enfant Jésus; des gardes du corps entourent le jeune roi; l'un d'eux, devant le cheval, a un poignard au côté; il porte une main à sa ceinture et tient l'autre sur sa hanche; c'est un gracieux adolescent, d'une extrême distinction dans les traits, dans la démarche et dans la mise.

Les mages sont suivis d'une très longue escorte. Le cavalier qui vient aussitôt après le jeune mage a devant lui un vieux serviteur qui va, la tête découverte, son chapeau dans la main gauche, tandis que la main droite est armée d'un poignard pour défendre son maître. Puis vient sur sa mule un ecclésiastique qui médite son prochain sermon, et en compte sur ses doigts les différents points; il a auprès de lui pour le protéger un nègre armé d'un arc. La foule qui suit est si compacte que l'on ne distingue plus guère que des têtes d'hommes et de chevaux. Dans le lointain cependant arrivent toujours des cavaliers et l'on se

demande comment tout ce monde pourra se loger à Bethléem. La contrée que l'on traverse est rocheuse et pleine d'anfractuosités; elle paraît très giboyeuse; les mages, qui suivent leur étoile, ont de trop graves pensées pour s'occuper de vénerie ou de fauconnerie, mais on chasse autour d'eux. Nous avons déjà vu non loin du vieux roi un pauvre chevreuil poursuivi par un fauve à la peau mouchetée; plus haut, vers les chameaux de l'avant-garde, un lévrier poursuit un lièvre qui, en fuyant, prend le temps de regarder en arrière; un faucon poursuit un canard sauvage qui a peur et qui crie bien fort. Dans les airs aussi un héron aux longues pattes pendantes est aux prises avec un oiseau de proie [1]. Au-dessus du second mage un autre héron vole lourdement; enfin, auprès du jeune mage, c'est une chasse à courre : une pauvre biche s'enfuit; un cavalier qui brandit un long épieu la poursuit au galop; le cheval n'est pas plus gros qu'elle; elle échapperait sans deux lévriers qui, ventre à terre, la suivent déjà à vue, et voici qu'on en appuie un troisième qui hésite encore. Non loin de là, un lièvre bien blotti dans son gîte est aux aguets et dresse les oreilles; un chien qui flaire le sol approche de la cachette.

Les livres saints ne nous avaient rien dit de ces

1. Les Riccardi l'ont délivré; mais ils lui ont en même temps coupé la gorge.



Phot. Alinari. Planche VIII.

JEAN VII PALÉOLOGUE, EMPEREUR D'ORIENT.

Détail du *Cortège des rois mages* (vers 1460).

Florence, oratoire des Médicis.

parties de chasse, mais sommes-nous bien ici sur les routes de la Terre sainte? Ce chemin, suivi par la cavalcade et qui serpente dans des collines abruptes, ne rappelle-t-il pas plutôt la route de Bologne, au sortir de Florence? Si nous observons avec soin les beaux harnais, nous distinguons très nettement, sur deux des chevaux, l'écusson aux six *palle*, armes des Médicis. Les deux cavaliers ainsi distingués sont le jeune mage et l'homme à la haute toque qui est au premier rang de l'escorte. On est d'accord pour reconnaître là les portraits du jeune Laurent le Magnifique et de son père. Il suffit de se souvenir du beau buste de Pierre le Goutteux par Mino de Fiesole[1], pour retrouver ses traits dans la physionomie du cavalier si haut coiffé. Sur les vêtements du vieux serviteur qui est là pour le protéger on peut lire sa devise personnelle : *semper*[2]. Nul doute que nous n'ayons là une œuvre très sincère et où l'on ait demandé au peintre de rendre, avec toute l'exactitude possible, la physionomie, l'attitude et jusqu'aux détails du costume. Pierre surveille son fils par derrière, et, à voir son profil grave, il semble qu'il surveille tout dans le

1. Ce buste est au musée du Bargello.

2. Il faut comparer ce portrait à celui que fit, de ce même Pierre de Médicis, Botticelli, dans sa belle *Adoration des Mages* du musée des Offices ; la ressemblance avec le buste de Mino y est aussi très grande, mais Botticelli peignit ce tableau longtemps après la mort de Pierre, tandis que Benozzo avait son modèle vivant sous les yeux.

cortège. Le geste même du bras est autoritaire. Pierre est ici le maître.

C'est à tort selon nous que l'on s'obstine à prendre pour le vieux Cosme le cavalier monté sur une mule qui est à la droite de Pierre. Les armes de Médicis ne sont pas sur les harnais. L'attitude est celle d'un ecclésiastique, et nous ne retrouvons nullement dans la physionomie les traits énergiques que les médailles donnent toujours à Cosme. Peut-être le portrait du *père de la patrie* se trouvait-il dans les sculptures qui ornaient l'autel et qui ont disparu.

On peut, d'autre part, reconnaître dans le cortège des membres de la famille qui, à ce que nous sachions du moins, n'ont pas encore été signalés. C'est d'abord Jean, le second fils de Cosme, dont le visage apparaît à gauche de celui de Pierre. Un bandeau noué au-dessus du front entoure les cheveux. La physionomie a de l'analogie avec celle de Pierre; le nez est caractéristique; on le retrouve dans un buste [1] que l'on attribue aussi à Mino. Le second fils de Pierre, Julien, celui qui tombera plus tard sous le poignard des Pazzi et qui n'a alors que huit ou neuf ans, peut se reconnaître aussi à cause d'une grande similitude dans les traits et dans le costume avec Laurent. C'est le premier dans le groupe des trois jeunes cavaliers qui chevauchent derrière le second mage. Ses deux compagnons

1. Ce buste est également au musée du Bargello.

pourraient être ses sœurs; les costumes du moins permettent de le supposer; la jeune famille de Pierre de Médicis se trouverait ainsi au complet.

Mais il faut revenir devant un portrait qui n'est pas contestable et considérer le jeune mage qui a sur les harnais de son cheval l'écusson aux six *palle*. C'est ici le premier portrait que nous ayons de Laurent le Magnifique (pl. X, p. 60). Il avait alors de onze à douze ans, car nous ne savons pas, à un an près, quand les fresques furent achevées. Assurément si l'on compare ce portrait à celui que fera vingt-cinq ans plus tard Ghirlandaio dans la chapelle Sassetti à Santa Trinita [1], la différence est considérable. Plus réaliste encore que Benozzo, Ghirlandaio a donné à Laurent qui approchait de la quarantaine une laideur pleine de finesse et d'intelligence. La mâchoire inférieure, déjà forte chez l'enfant, est devenue difforme chez l'homme mûr; le nez s'est allongé; un pli s'est creusé au coin des lèvres; l'œil est resté petit, mais il a pris une acuité singulière. Le Laurent de Benozzo est l'image gracieuse du futur poète; celui de Ghirlandaio est l'image du fin diplomate. Mais, malgré la fiction qui, dans cette chapelle des Médicis, fait de cet enfant de douze ans un roi mage, tout nous porte à croire que le peintre a mis dans ce portrait beaucoup de vérité. Il est même possible que la couronne

1. Voy. Henri HAUVETTE, *Ghirlandaio*, p. 80.

qui orne la toque ait été portée par Laurent dans quelque *sacra rappresentazione*. Quel symbole en tout cas que cette couronne sur la tête de l'héritier des Médicis! Voici pour la première fois leur prudence républicaine en défaut. Toute la famille, dans ce somptueux cortège, ne marche-t-elle pas vers la royauté? Laurent, chef d'État tout-puissant, conservera le simple titre de gonfalonier, mais, père de Léon X, il sera aussi l'aïeul de reines et de rois.

Si les peintures de cette chapelle glorifient ainsi, dans le présent et dans l'avenir, la famille des Médicis, elles traduisent encore d'autres pensées. A l'époque où Benozzo travaille à ces fresques, Constantinople est entre les mains des Turcs depuis six ans, et cependant les deux mages qui précèdent le jeune Laurent sont là sous les traits du patriarche Joseph et de l'empereur Jean Paléologue. Tous les deux étaient venus à Florence pour le concile de 1439. Le patriarche y était mort et avait été enseveli à Santa Maria Novella [1]. Si intéressante que soit ici sa présence, celle de l'empereur l'est davantage encore, non pas, à vrai dire, par la valeur du portrait, mais par le choix du personnage.

Nous avons, pour connaître les traits de Jean VII

1. Pour ce qui concerne la tombe et le portrait du patriarche de Constantinople à Santa Maria Novella, voir l'article d'Antonio Muñoz dans la *Rivista d'Arte* (Florence, numéro de mars-avril 1909, p. 115 et suiv.).



Phot. Alinari. Planche IX.

LES MÉDICIS ET LEUR SUITE.

Détail du *Cortège des rois mages* (vers 1460).

Florence, oratoire des Médicis.

Paléologue, deux œuvres d'art qui, au point de vue de l'exactitude, ont beaucoup plus de valeur que la fresque de Benozzo. C'est d'abord une très belle médaille en or de Pisanello, contemporaine du concile [1]; c'est aussi un buste en bronze d'Antonio Filarete, l'auteur des portes de Saint-Pierre [2]. Ces deux portraits semblent avoir été faits d'après nature. Quant à Benozzo, il avait pu garder dans les yeux quelque chose des fêtes du concile et du visage de l'empereur, mais cela remontait à plus de vingt ans. Peut-être se servit-il de la médaille de Pisanello. Ce n'est pas que la ressemblance soit très frappante : l'expression est plus froide dans la médaille, plus inquiète dans la fresque; mais c'est le même front, la même arcade sourcilière, le même nez long et légèrement busqué, la même moustache fine et tombante. Dans la médaille, comme aussi dans le buste de Filarete, les cheveux pendent en rouleaux désagréables et la coiffure est un grand et étrange chapeau byzantin. Benozzo, au contraire, a donné à l'empereur de longs cheveux bouclés; la coiffe qui supporte la couronne est

1. Elle faisait partie de la collection des Médicis, et elle est maintenant au musée du Bargello.

2. Ce buste retrouvé récemment est au musée de la Propagande. Voir dans les *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,* le bulletin de juin 1907, p. 300 et suiv. : *Un buste en bronze d'Antonio Pilarete, représentant l'empereur Jean Paléologue*, par MM. le baron Michele LAZZARONI et Antonio MUÑOZ.

garnie par derrière de plumes d'autruche et tout à fait analogue à celle du second mage dans le retable de Gentile da Fabriano.

Quelle que soit la valeur du portrait peint par Benozzo, c'est bien l'empereur Jean VII Paléologue, mort depuis huit ans déjà, que les Médicis ont voulu faire revivre dans leur chapelle. Le concile de Florence avait laissé un souvenir à la fois glorieux et mélancolique. Il y eut de belles fêtes pour célébrer l'union de l'église grecque et de l'église latine. Le 16 février 1439, l'empereur avait fait son entrée solennelle. Son cortège était splendide : savants, princes, prélats, tout ce que l'empire byzantin avait d'intelligence, de noblesse, de richesse, s'avançait dans les rues de Florence; les vêtements merveilleux ruisselaient de pierreries; sur sa robe de pourpre l'empereur portait le pallium d'or. Il est vrai que si le concile venait à Florence, c'était parce que la peste l'avait chassé de Ferrare; mais quel honneur pour Cosme, l'élu populaire des Florentins, d'avoir à accueillir cet empereur! Il avait aussi accueilli le pape, et, à Santa Maria Novella, il avait vu s'asseoir sur deux trônes élevés à la même hauteur, Eugène IV et Jean Paléologue. Le séjour des deux chefs de la chrétienté avait duré plusieurs mois; le 6 juillet, le pape de Rome et l'empereur d'Orient[1], dans une

1. L'inscription grecque sur la médaille de Pisanello lui conserve le titre d'empereur des Romains.

imposante cérémonie qui eut lieu cette fois sous les voûtes du Dôme, avaient pris des engagements mutuels. C'en était fini du schisme; l'union était faite, il n'y aurait plus de querelle entre Rome et Byzance.

La chose, hélas! n'était pas douteuse, car Byzance allait mourir. A l'heure même des belles fêtes florentines, elle était déjà moribonde, et Jean Paléologue avait pu confier au chef populaire de l'heureuse république la détresse de son empire agonisant. Son empire, ce n'était plus guère que Constantinople; les Turcs n'étaient pas loin. Depuis près d'un siècle, ils occupaient Andrinople où résidaient leurs sultans. Bajazet et Mourad s'étaient déjà montrés sous les murs de la capitale. L'empereur au pallium d'or était venu en réalité mendier du secours en Italie; la paix théologique qu'il avait proposée et obtenue ne signifiait pas autre chose. On l'avait beaucoup fêté à Florence; il avait pu voir à quel point les savants et les artistes étaient enthousiastes de la Grèce antique. Peut-être lui avait-on fait aussi de belles promesses; mais, de retour à Constantinople, ni les princes ni les républiques d'Occident n'étaient venus à son secours. Il était mort en 1448; cinq ans plus tard son frère Constantin Dracosès ne put que se faire tuer héroïquement par les soldats de Mahomet II; Byzance était devenue une ville turque, et Sainte-Sophie une mosquée. Quand on songe à ces événements

qui étaient si récents encore, et si présents à l'esprit des Médicis, on s'explique l'air préoccupé et attristé que Benozzo a donné à l'empereur. Si Jean Paléologue suit une étoile, ce n'est pas celle qui le conduira vers un sauveur. Non! personne ne viendra à son aide; il s'en va vers la destinée malheureuse de son empire et de sa race.

Pourquoi après de si tristes événements, les Médicis voulaient-ils évoquer d'une façon durable le souvenir de l'hospitalité qu'ils avaient offerte à l'empereur d'Orient? Peut-être avaient-ils un vague espoir que les chrétiens reprendraient Byzance, qu'une nouvelle croisade chasserait les Musulmans d'Europe et aussi de Jérusalem. C'était une honte pour l'Église de laisser entre les mains des infidèles le berceau et la tombe de Jésus. Mais si l'on songeait à repousser au loin l'Islam, on redoutait surtout d'être envahi par lui. Les Turcs s'avançaient partout; ils étaient déjà en Hongrie, ne viendraient-ils pas bientôt conquérir l'Italie comme les Arabes et les Maures avaient conquis l'Espagne. Telles étaient du moins les craintes d'Æneas Sylvius Piccolomini, devenu le pape Pie II. A peine couronné, il chercha à organiser la résistance et à former une ligue de tous les princes de l'Europe contre les Turcs; il réunit un congrès qui siégea à Mantoue et où vinrent les représentants des principaux souverains. Là une croisade fut décidée contre Mahomet II. Cela se passait en 1459, au



Phot. Alinari. Planche X.

LAURENT DE MÉDICIS A DOUZE ANS.

Détail du *Cortège des rois mages* (vers 1460).

Florence, oratoire des Médicis.

moment même où Benozzo était occupé à décorer la chapelle du palais des Médicis. Au cours de son voyage à Mantoue, le pape séjourna à Florence. Ce fut encore l'occasion de belles fêtes; il y eut un tournoi et une lutte d'animaux féroces, lions, loups et taureaux; il y eut aussi un bal sur le Mercato Vecchio où dansèrent les beaux jeunes gens et les belles jeunes filles de Florence[1]. Les ambassadeurs, les cardinaux s'y trouvaient. Æneas Sylvius avant son sacerdoce avait mené une vie trop joyeuse pour dédaigner ces divertissements, mais, à coup sûr, il s'entretint de sujets moins frivoles avec les Médicis qui étaient pour lui de puissants amis. Il put s'apitoyer avec Cosme sur le malheur du dernier duc d'Athènes, le Florentin Francesco Acciaiuoli. Mahomet II en s'emparant de l'Acropole l'avait fait prisonnier, et il venait de le faire étrangler à Thèbes après deux ans de captivité. Le pape montrait aussi aux Médicis la république de Venise naguère encore si puissante en Orient, et contrainte à fuir de partout devant les Turcs. Il fallait songer à se défendre. Cosme, par sa diplomatie et ses prêts d'argent, avait fait de Florence l'alliée des Etats d'Italie les plus puissants. Combien donc il devait être important pour Pie II de faire entrer les Médicis dans ses desseins! L'or des richissimes banquiers pouvait être d'un tel poids pour la réus-

1. Voir Philippe Monnier, *le Quattrocento*, t. Ier, p. 93, et le texte de Giovanni Cambi.

site de la croisade! Quelles promesses lui firent-ils? Nous ne le savons pas; mais, certainement, ils désiraient lui plaire. C'était le flatter que de demander au peintre qui l'année précédente avait prêté son concours aux préparatifs de son couronnement, d'illustrer dans leur petite chapelle privée les deux idées dominantes qui étaient la raison d'être de son pontificat : cette union de l'église grecque et de l'église romaine, symbolisée ici par la présence du Paléologue, et cette croisade contre les Musulmans, à laquelle les Médicis semblent prendre part à l'avance, puisqu'ils sont là, les jeunes du moins, dans cette cavalcade qui se dirige vers Bethléem.

Le projet d'une grande entreprise militaire nous est pour ainsi dire révélé par la présence dans ce cortège de Sigismond Malatesta, seigneur de Rimini. C'est le cavalier qui est tout à fait à gauche dans la fresque du jeune mage. Une médaille de Pisanello nous a conservé les traits du fameux condottiere; la ressemblance, dans la fresque de Benozzo, est telle que l'on peut croire qu'il a copié avec grand soin la médaille. Cet homme-là aurait pu être un nouveau Godefroy de Bouillon. C'était une nature d'une activité débordante. Sa passion pour l'art et la poésie était aussi forte que ses appétits et sa brutalité. Il était de la famille marquée par les vers de Dante [1] d'une tache sanglante et inef-

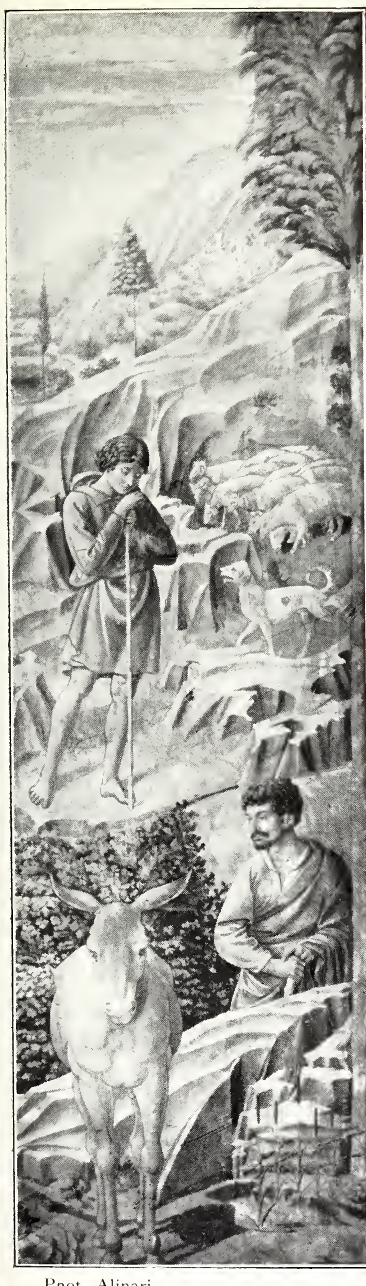
1. Dans l'épisode fameux de Françoise de Rimini, *Enfer*, chant V, v. 73 et suiv.

façable. A l'époque où Benozzo représente Sigismond chevauchant, tête nue, prêt à bondir sur une proie, ce condottiere n'a qu'une quarantaine d'années, mais il fait la guerre depuis son enfance. Le titre qui lui est donné sur la médaille de Pisanello est celui de capitaine général de l'Église romaine. En 1435 en effet, quoiqu'il n'eût que dix-huit ans, le pape Eugène IV lui a confié le commandement des troupes de l'Église. C'était bien sur lui, semble-t-il, que comptait Pie II pour diriger la croisade. La brouille survint entre eux au sujet des Siennois, compatriotes du pape, qui furent trahis par Sigismond. Mais le projet de la croisade ne fut abandonné ni par l'un ni par l'autre. En 1464 Pie II mourra à Ancône au moment où il allait s'embarquer pour faire la guerre à Mahomet II. Sigismond partira au service des Vénitiens contre les infidèles. Il est vrai que, de cette expédition, l'amant d'Isotta ne rapportera, en fait de reliques chrétiennes, que les cendres du philosophe platonicien Gémiste Pléthon.

Les craintes non plus que les espérances d'Æneas Sylvius ne se trouvèrent d'ailleurs fondées. Les Turcs conservèrent Byzance et la Terre Sainte; l'Italie ne fut pas envahie. Les Médicis demeurèrent en Toscane. Pendant plus de trente ans encore, et jusqu'à l'invasion de Charles VIII, Florence, profitant de leurs richesses et de leur goût, verra se dérouler les fêtes joyeuses et les

spectacles éblouissants comme celui qui est resté attaché à ces murailles.

Par une ironie dont ni le peintre apparemment ni les Médicis ne se rendaient compte, mais qui est encore un symbole, tout ce cortège du troisième Mage dans la décoration de la chapelle tourne le dos à l'enfant Jésus. On pourrait dire qu'il tourne le dos au christianisme. Ah! nous sommes loin ici du *poverello* d'Assise et de son naïf effort pour suivre en toutes choses l'exemple du fils de Dieu, né dans une étable! Au-dessus des petites portes, sur les deux parois étroites qui se trouvaient en face des places d'honneur, Benozzo a peint, il est vrai, le bœuf, et l'âne et l'annonciation aux bergers, et il a su mettre dans cette double composition (pl. XI, p. 64) la mélancolie de la misère résignée. Il est dit dans l'Évangile de saint Luc que l'ange du Seigneur se présenta aux bergers qui gardaient leur troupeau pendant la nuit, qu'ils eurent peur tout d'abord, mais que l'ange les rassura en leur annonçant la naissance du Sauveur; puis ils entendirent les voix célestes qui chantaient « Gloire à Dieu au plus haut des cieux, et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté ». Les bergers de Benozzo semblent en effet attentifs à un chant mystérieux, mais qu'ils font pitié dans cette riche chapelle! Ils sont à demi nus; leur manteau ne leur vient pas jusqu'aux genoux; debout, appuyés sur leur bâton, les paupières lourdes, ils regardent





Pnot. Alinari.

Planche XI.

LES BERGERS (VERS 1460).

Florence, oratoire des Médicis.

la terre; l'un, qui est vieux, a croisé ses pauvres jambes nues; il ne cherchera même pas au ciel une étoile d'espérance, il mourra dans sa pauvreté; tandis que les moutons paissent tranquillement, son chien se tient auprès de lui et semble comprendre sa tristesse. Le jeune berger est, lui aussi, résigné d'avance à sa destinée; il ira pieds nus toute sa vie. Au-dessous d'eux, près de l'âne et du bœuf, sont deux gardiens dont l'intelligence paraît toute voisine de celle des animaux qu'ils soignent. Il y a eu de la part du peintre une grande habileté à traiter avec un tel réalisme la misère de ces pâtres placés entre les groupes éblouissants des anges et le somptueux cortège des mages.

Le jeune roi mage qu'on appellera le Magnifique et qui sera un charmant poète en même temps qu'un habile homme d'État, fera un beau sonnet pour vanter les charmes de la vie champêtre, où, loin des honneurs, il aime les prés fleuris, les ruisseaux, les oisillons, les forêts ombreuses et aussi les jolies nymphes effarouchées; il y a même des bergers dans ses poèmes, mais ils ne ressemblent guère à ceux de Benozzo; ils chantent comme ceux de Virgile pour se consoler de leurs chagrins d'amour, et ils s'efforcent d'attendrir Galatée. Laurent chantera aussi « les amours de Mars et de Vénus » et « le triomphe de Bacchus et d'Ariane ». Le conseil anacréontique de cueillir, sans attendre au lendemain, les plaisirs et les joies

qui passent, reviendra comme un refrain dans ses vers. Non, ce n'est pas vers Bethléem, c'est plutôt vers la Grèce que se dirige ce jeune Mage. En réalité il n'aura pas besoin de quitter la Toscane, c'est la Grèce qui viendra à lui. Elle est déjà là, à Florence, à l'époque où Benozzo décore cette chapelle. Le vieux Cosme n'a pas seulement accueilli l'empereur Paléologue et le patriarche Joseph, il a encouragé et retenu à sa cour Gémiste Pléthon; il a élevé Marsile Ficin qui sera l'âme de l'Académie platonicienne. Saint Thomas avait tenté jadis de concilier la philosophie d'Aristote et la théologie chrétienne. Ce que s'efforcent de faire les hellénistes protégés par Cosme et, plus tard, par Laurent, c'est de fondre ensemble la doctrine des *Dialogues* et celle des Évangiles; mais qu'ils en soient ou non conscients, c'est le sourire poétique errant sur les lèvres de Platon qui les attire et qui les détourne de la froide logique d'Aristote. C'est la poésie hellénique qui renaît et qui triomphe à Florence, rajeunissant une fois encore des divinités vraiment immortelles, symboles de l'âme humaine et des forces de la nature. Bientôt les Médicis feront peindre par Sandro Botticelli une Minerve domptant un Centaure, une Vénus sortant des flots et les Grâces foulant de leurs pieds délicats les fleurs épanouies au souffle de Zéphire.

Benozzo ne paraît pas avoir interprété dans ses

peintures de sujets empruntés à l'antiquité grecque ou latine [1]. Il avait à peine achevé les fresques de l'oratoire des Médicis qu'il peignait pour la compagnie de la Purification de Saint-Marc un tableau d'autel qui est aujourd'hui à la *National Gallery* [2]. C'est une Madone assise, entourée d'anges et de saints, avec un enfant Jésus qu'elle soutient dans ses bras, et qui pour bénir, se dresse lui-même sur ses petites jambes. Le tableau, qui a subi de mauvaises retouches, est d'un médiocre intérêt. Il y a là cependant, à genoux aux pieds de la Vierge et en face d'un saint Jérôme, agenouillé lui aussi, un saint François d'une laideur telle qu'on peut se demander si le peintre, travaillant cette fois pour les Dominicains, n'a pas exagéré volontairement sur son visage mal rasé et sur son front affreusement tonsuré les effets d'un ascétisme trop austère. Il ne prêche plus les oiseaux cette fois : il leur ferait peur; on est même surpris qu'un chardonneret et qu'une mésange sautillent aussi tranquillement auprès du chapeau de saint Jérôme. Il y a,

1. C'est à tort, semble-t-il, qu'on a voulu lui attribuer le curieux *Enlèvement d'Hélène* de la *National Gallery* et les miniatures du Virgile de la bibliothèque Riccardiana.

2. On connaît deux fragments de l'ancienne prédelle de ce tableau, tous les deux dans le bon style de Benozzo, et représentant des résurrections d'enfants; l'un, *un miracle de saint Dominique,* est à Milan, au musée Breva; l'autre, *un miracle de saint Zanobi*, faisait partie de la collection Rodolphe Kann. (Voir *Collection Rodolphe Kann,* pl. 77.)

d'autre part, au musée des Offices une prédelle qu'on lui attribue et où l'on voit, au milieu une *Pietà*, à droite deux saints, et à gauche un *Mariage de sainte Catherine*. La sainte ne tend qu'à regret le doigt auquel l'enfant Jésus va mettre l'anneau des fiançailles célestes.

Benozzo n'est pas un mystique. Dans ce cortège du jeune roi mage, parmi tant d'autres portraits malaisés à identifier, il s'est placé lui-même (pl. I, p. 18) et pour signer à la fois ce portrait[1] et toute cette œuvre, il a écrit sur son chapeau *opus Benotii*. Ce qui domine dans cette physionomie, c'est une énergie vigoureuse et une intelligence très ouverte. On ne rend pas justice à Benozzo, quand on ne voit en lui qu'un brillant ornemaniste. S'il n'a plus la pieuse ferveur de son maître, il sait lire très avant dans l'âme humaine, et il le fait avec esprit, souvent même avec émotion. Nous allons en avoir de nouvelles preuves.

1. Eugène Müntz (*Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, tome II, p. 621) dit de ce portrait qu'il « nous montre une physionomie un peu revêche, presque l'air d'un bouledogue », et M. Gaston Sortais (*Fra Angelico et Benozzo Gozzoli*, p. 187 et suiv.) trouvant au peintre une mine chagrine, lit sur ce visage la mauvaise humeur d'un artiste mal payé. Pierre de Médicis, nous l'avons vu, ne lui donnait que dix florins, quand il en demandait quarante.



CHAPITRE IV

BENOZZO A SAN GIMIGNANO. — L'HISTOIRE DE SAINT AUGUSTIN

APRÈS ces fresques de l'oratoire des Médicis à Florence, le travail important de Benozzo fut la décoration du chœur de l'église Sant'Agostino à San Gimignano. Comment les Médicis laissèrent-ils Benozzo s'éloigner de Florence? Comment ne le retinrent-ils pas pour qu'il fît d'autres travaux dans leurs palais ou dans leurs églises? Nous ne savons rien à ce sujet. Ils avaient de même laissé Fra Filippo partir pour Spolète. Benozzo resta d'ailleurs dans d'excellents termes avec la famille. Nous avons une lettre qu'il écrivait le 4 juillet 1467, trois ans après la mort de Cosme, du vivant encore de Pierre, au *Magnifico e valentissimo giovane Lorenzo di Piero de' Medici,* et où il remercie Laurent d'être intervenu en faveur d'un de ses aides qui

avait volé des draps aux moines chez qui il logeait; l'un d'eux avait été mis en prison, sur une fausse accusation du voleur; l'affaire était venue devant le vicaire de Certaldo qui aurait sans doute usé de rigueur sans une lettre de Laurent qui sauva l'auteur du larcin. Benozzo, de son côté, dans cette lettre qu'il fit porter par le délinquant et qui nous a été conservée [1], remercia d'une façon charmante son ancien petit roi mage. Laurent devait être reconnaissant au peintre qui avait fait de lui un portrait si gracieux. Peut-être aussi les Médicis désiraient-ils être agréables à l'ancienne république qui, après bien des vicissitudes, s'était donnée à Florence, et laissèrent-ils pour cette raison le bon artiste s'éloigner d'eux.

Nous ne savons pas à quelle date Benozzo prit ses engagements avec le donateur Domenico Strambi, mais une inscription dans la fresque du baptême de saint Augustin nous indique que, le 1er avril 1464, cette composition, la onzième de la série qui en comprend dix-sept, était achevée. L'histoire, il est vrai, se déroule de gauche à droite sur trois parois et forme trois étages; elle va de bas en haut, et il n'est pas aisé de savoir quel a été l'ordre suivi par le peintre. La septième composition, celle qui est en bas, à droite quand on regarde la paroi de droite et qui représente saint

1. Voy. cette lettre dans Gaye, *Carteggio*, p. 209 et suiv.

Augustin se rendant de Rome à Milan, a probablement été exécutée la dernière. Une inscription en deux distiques latins[1] nous dit là que « Domenico, docteur parisien en éloquence sacrée, lui qui est la gloire de San Gimignano, a fait décorer à ses frais cette chapelle et a chargé de ce soin l'illustre Benozzo ». Après les distiques est la date de 1465. Il est probable que le travail fut terminé cette année-là, mais nous ne saurions dire quand il avait été commencé. La peste ayant sévi en 1464, les habitants qui échappèrent au fléau attribuèrent leur salut à la protection de saint Sébastien qu'ils avaient invoqué; on lui éleva un autel dans l'église collégiale et un autre dans l'église Sant' Agostino. Benozzo eut à peindre, au-dessus du premier de ces autels, le martyre du saint, au-dessus du second, son intervention. Une Madone, qui est dans le chœur de la collégiale, porte la signature de Benozzo et la date de 1466; une autre Madone, également signée de lui et de la même année, est à Sant' Andrea près de San Gimignano, une troisième enfin, datée encore de

1. En voici le texte; Domenico Strambi qui le dicta sans doute et Benozzo qui le transcrivit n'ont pas fait preuve d'une modestie exagérée :

Eloquii sacri doctor Parisinus et ingens
Gemignaniaci fama decusque soli
Hoc proprio sumptu Dominicus ille sacellum
Insignem jussit pingere Benotium.

1466, est dans l'église de Santa Maria dell' Oro, près de Terni, mais cela ne signifie pas que Benozzo ait fait alors le voyage de Terni. Il travailla aussi cette année-là dans le cloître de l'église de Monte Oliveto, auprès de San Gimignano, où il peignit un *Christ en croix*. En 1467 il achevait, dans la salle d'audience du palais communal, la restauration des fresques de Lippo Memmi.

Il semble donc avoir travaillé pendant quatre ou cinq ans dans la petite ville célèbre par ses tours si nombreuses et si hautes. Elle n'en a plus que treize, mais au seizième siècle il en subsistait vingt-cinq, et l'aspect devait être beaucoup plus farouche. On se demande comment après avoir été le peintre des Médicis à Florence, Benozzo avait pu accepter de venir habiter cette ville qui aujourd'hui encore nous cause une sorte d'effroi, quand nous en franchissons les portes [1]. Certes l'intérêt historique est

1. San Gimignano a eu pourtant son jour de fête et de liesse, le 8 mai 1899. Six cents ans auparavant, jour pour jour, Dante était passé là. Il était venu proposer à la petite république d'entrer dans la ligue guelfe toscane. Le plus beau résultat de cette intervention, ce fut assurément cette fête, quand par une belle et fraîche matinée de printemps, tant de voitures partaient des gares de Certaldo et de Poggibonsi. On allait fêter Dante dans la fière citadelle de la val d'Elsa ; on allait voir aussi les fresques fameuses de Benozzo Gozzoli et de Ghirlandaio. Aux nombreux détours de la route, le groupe serré et menaçant des tours apparaissait, formant un contraste étrange avec la campagne où les vignes tendaient leurs souples festons, où les blés dressaient sous les oliviers leurs épis naissants, où le lin en fleur mettait une



Phot. Alinari. Planche XII.

SAINT AUGUSTIN A L'ÉCOLE DE TAGASTE (VERS 1465).

San Gimignano, église Sant'Agostino.

grand dans cette citadelle qui fut longtemps une république indépendante, mais combien sont tristes ces rues étroites, entre des maisons hautes dont l'architecture est sans aménité! Seules quelques fenêtres des palais sont d'un dessin assez heureux. On est surpris qu'étant près de l'admirable Sienne, les lignes harmonieuses soient aussi rares dans les constructions. Il n'y a pas même une jolie église. Celle où Benozzo a peint la vie de saint Augustin est misérable à l'extérieur et sans aucun caractère. Mais le plus triste, c'est de constater, trop facilement, hélas! qu'il ne reste plus rien à San Gimignano des couleurs de Benozzo; elles ont disparu sous le pinceau des restaurateurs. C'est une souffrance réelle pour les yeux, si doucement caressés dans l'oratoire des Médicis, de se trouver en face d'œuvres qui ont dû être si belles et dont on a indignement fardé la vieillesse.

note d'un bleu si tendre. A l'approche de la ville on distinguait de grands oriflammes flottant sur les tours; à l'entrée enfin on entendait des fanfares résonner puissamment sous les passages voûtés et dans les rues étroites. Les bannières des différentes villes voisines venaient se grouper sur la place du palais communal. Le lys rouge de Florence était là auprès de la louve de Sienne. Des toilettes claires égayaient partout les fenêtres des vieux palais, le haut perron de la collégiale disparaissait sous la foule; des pages et des *ancelle* en costumes du quinzième siècle se tenaient sur les degrés de l'escalier du palais communal. Ce fut un plaisir intense ce jour-là, après les libations et les discours, d'aller dans une atmosphère d'enthousiasme visiter le chœur de Sant' Agostino et la chapelle de Santa Fina.

L'importance de cette interprétation des *Confessions* de l'évêque d'Hippone est telle que les autres œuvres de Benozzo à San Gimignano paraissent presque négligeables. Il s'en faut, d'ailleurs, que tout soit de sa main dans les fresques qu'il a signées. Un passage de ce journal de Giusto di Andrea [1] que Gaye avait retrouvé et qui est de nouveau égaré, nous apprend que ce peintre travailla avec Benozzo pendant trois ans à San Gimignano : les saints de la voûte dans le chœur de Sant' Agostino sont de lui ; il avait peint d'autres parties plus ou moins importantes dans ces fresques, et il avait travaillé aussi à Certaldo à un tabernacle des suppliciés. La lettre adressée à Laurent le Magnifique nous montre que Benozzo avait d'autres aides encore. Il n'y a donc pas lieu de prêter une grande attention à des œuvres très secondaires, telles que le *Christ en croix* du couvent des Olivétains [2]. Mais le *Martyre de saint Sébastien,* dans la Collégiale, et son *Intervention,* à Sant' Agostino, occupent un trop grand espace pour qu'il soit possible de les passer sous silence.

Nous avons vu dans quelles circonstances Benozzo peignit les deux fresques. Ce ne sont pas des chefs-d'œuvre ; il faut même avouer que celle de

1. Voir Gaye, *Carteggio*, vol. I, p. 212.

2. Le corps du Christ, — et cela était assez nouveau dans la peinture d'alors, — est cependant celui d'un très bel homme, et le visage a de la gravité et de la douceur.

la Collégiale est déplaisante. La *Légende dorée* nous apprend que Sébastien était chef de la première cohorte sous l'empereur Dioclétien. Benozzo, éclairé peut-être par d'autres textes, dédie son œuvre « au très glorieux athlète », et il fait du saint un géant fort ridicule sur son petit piédestal, tandis que les archers tirent sur lui à bout portant. Jacques de Voragine dit qu'on lui lança tant de flèches qu'il fut couvert de pointes comme un hérisson. Cependant il n'en mourut pas. Ce martyre, qui devait plus tard être rendu avec tant de beauté par Pinturicchio et par Sodoma, n'était pas fait pour inspirer Benozzo. Il a traité au contraire avec beaucoup d'esprit le sujet de l'intervention du saint protégeant la petite ville qui avait offensé Dieu, et où la peste faisait des ravages. Dans le haut de la fresque, Dieu le Père, comme un autre Apollon d'Homère, lance une flèche; des anges, qui n'ont pas l'air bien cruel, en lancent d'autres. En vain Jésus intercède et montre à son père la plaie de son côté; en vain la Vierge découvre sa poitrine et, par un geste analogue à celui d'Hécube dans l'*Iliade*, montre, en les soutenant de sa main, les mamelles qui ont nourri le Sauveur. Rien n'arrêterait les flèches, si en bas les habitants de San Gimignano n'invoquaient saint Sébastien. On les voit autour du bon géant, toujours un peu ridicule sur son piédestal, mais vêtu cette fois de riches vêtements; les hommes sont d'un côté avec des enfants aux têtes char-

mantes, les femmes et les fillettes de l'autre. Tous prient avec ferveur, et voici que des anges ont écarté les plis du manteau de saint Sébastien. La taille du géant est telle que le manteau étendu protège San Gimignano tout entier, et l'étoffe est si bonne que les flèches se brisent sur elle. Le peuple sera sauvé.

L'imagination chez Benozzo est le plus souvent très fine et très personnelle. Il y a dans les dix-sept compositions de son *Histoire de saint Augustin* une telle unité de pensée et de composition que, quels qu'aient pu être les conseils du savant *doctor parisinus*, l'œuvre, dans le choix des scènes et dans toute son ordonnance, semble bien être sa création, après une lecture attentive des *Confessions*. Vasari nous dit qu'il possédait les dessins originaux faits pour ces fresques. Combien il serait intéressant de les avoir tous et de suivre de près les essais et les tâtonnements du peintre pour cette œuvre à laquelle il était arrivé à donner tant d'harmonie!

Ce bel ensemble de fresques a eu, hélas! beaucoup à souffrir. L'église fut souvent frappée par la foudre, et, ainsi que l'indique une inscription, la paroi du fond avait déjà été restaurée à la fin du dix-septième siècle. Mais les dernières restaurations furent plus graves encore et s'étendirent à l'œuvre entière; elles ont fait plus de mal aux



Phot. Alinari. Planche XIII.

SAINT AUGUSTIN ENSEIGNE A ROME LA RHÉTORIQUE ET LA PHILOSOPHIE (VERS 1465).

San Gimignano, église Sant'Agostino.

peintures que le feu du ciel. Il faut souhaiter que le temps use vite les couleurs actuelles pour qu'il revienne à la lumière quelque chose de celles de Benozzo. Aujourd'hui, après avoir visité San Gimignano et observé avec attention la belle ordonnance des fresques de Benozzo, il est bon, pour se consoler des couleurs perdues, d'aller suivre cette interprétation de la vie de saint Augustin sur des photographies que l'on emporte dans l'oratoire des Médicis à Florence. Il est nécessaire aussi, pour bien pénétrer cette œuvre, de relire les *Confessions*.

Les dix-sept compositions se déroulent dans l'ordre suivant :

1. — Patrice et Monique viennent confier le petit Augustin à un maître de grammaire (pl. XII, p. 72), et l'inscription latine[1] qui nous avertit du sujet ajoute que le jeune écolier fit des progrès rapides. Benozzo a donné au maître d'école un aspect lourd et sévère; l'enfant le regarde avec un air d'inquiétude. Le père fait ses recommandations et demande de la fermeté; la mère, un doigt sur la petite tête, dit combien cet enfant lui est cher. Le Maître accueille le nouvel élève et, des deux mains, le

1. Il est probable que le *doctor parisinus* rédigea lui-même les inscriptions; voici la première : *Quemadmodum Beatus Augustinus inpuerili aetate a patre Patritio et matre Monica magistro gramatice traditus ultra modum brevi profecit tempore*. Mais Benozzo a été plus exact et plus complet; il nous a conté les tourments du petit écolier.

caresse sous le menton, mais Benozzo a lu avec soin les *Confessions,* et il sait que saint Augustin ne fut pas longtemps traité avec tant de douceur. Le saint nous dit, en effet, à quelle occasion il commença à invoquer Dieu : « Je t'adressais mes prières pour qu'on ne me donnât pas le fouet à l'école [1] ». A droite dans la fresque le maître d'école reparaît et il est occupé cette fois à fustiger le petit Augustin placé presque nu sur les épaules d'un grand élève. L'évêque d'Hippone avoue qu'il aimait à jouer à la balle. Les premières leçons où l'on apprend à lire et à compter lui avaient été insupportables ; le grec l'ennuyait ; il aimait au contraire le latin, lisait Virgile et pleurait « sur la mort de Didon qui se tue à cause de son amour [2] ». C'est lui que nous voyons de nouveau dans cette même fresque, et il est devenu déjà très sérieux. Un autre élève se penche sur son épaule pour regarder dans son livre entr'ouvert. Les enfants de cette école ont l'air appliqué ; l'un d'eux, il est vrai, qui tient d'une main son encrier et de l'autre sa plume, détourne les yeux de son travail pour regarder l'enfant à qui on donne le fouet ; mais nous en voyons d'autres très attentifs qui travaillent ensemble, le plus savant venant en aide à son camarade [3].

1. *Confessions,* liv. Ier, chap. IX.

2. *Idem,* liv. Ier, chap. XIII.

3. Le petit Giovan Battista, l'aîné des enfants de Benozzo, ne devait avoir que trois ou quatre ans à l'époque ou fut peinte

2. — La seconde fresque est presque entièrement détruite. L'inscription nous dit que saint Augustin fut, à l'âge de dix-neuf ans, admis avec beaucoup d'honneur à l'université de Carthage. Dans ce qui subsiste de la fresque nous voyons le jeune étudiant à genoux devant un personnage coiffé du bonnet de docteur. La main étendue sur un livre ouvert, Augustin semble prêter serment. La scène, le décor et les costumes sont, il faut l'avouer, plutôt du quinzième siècle que du quatrième. Benozzo traduit ici la passion pour l'étude et pour la philosophie. C'est l'époque où Augustin, qui ambitionne les succès de l'éloquence publique, lit Cicéron et médite l'*Hortensius*. Benozzo ne nous dira rien des désordres confessés avec tant de contrition ni des amours impures de la vingtième année.

3 et 4. — La quatrième et la cinquième fresques ont tellement souffert et ont été si pitoyablement repeintes à l'huile dès la fin du dix-septième siècle [1],

cette fresque. Benozzo avait sans doute placé par avance sa frimousse parmi celles des petits écoliers.

Saint Augustin commence ses études dans son pays d'Afrique, auprès de Carthage; c'est pour cette raison peut-être que l'école se tient en plein air sous un gracieux portique, mais cette architecture n'a rien de carthaginois; nous sommes ici en pleine Renaissance, et Alberti ne construira rien de plus raisonnable ni de plus élégant. Dans la rue qui passe devant l'école, il y a de l'air, de la lumière, de la gaieté, ce qui fait un singulier contraste avec les rues de San Gimignano.

1. Au-dessous de sainte Monique on peut lire : *Restaurati l'anno MDCC.*

qu'on n'y trouve pour ainsi dire plus rien de la main de Benozzo. Elles représentaient sainte Monique priant pour son fils absent et saint Augustin traversant la mer pour venir en Italie. Benozzo, si habile à traduire les scènes de la vie de famille, avait dû rendre ici avec beaucoup de sentiment le chagrin de Monique. Saint Augustin avoue que, même avant son départ, il l'avait fait beaucoup pleurer. Quand elle sut qu'il voulait quitter Carthage, elle eut une douleur profonde. « Comme elle me tenait étroitement embrassé, dit-il, afin de me retenir ou de partir avec moi, je la trompai et lui dis que je voulais simplement accompagner un ami. Ainsi je mentais à ma mère... Cette nuit-là je partis à la dérobée. » Et quand Monique s'aperçoit qu'elle est ainsi abandonnée par son fils, elle pousse des gémissements. Benozzo l'avait représentée les mains jointes et suppliant Dieu de sauver son fils.

5. — Le fils ingrat débarque sur la côte riante d'Italie; des pages le suivent, et portent son épée et son bouclier. Un personnage âgé et grave l'accueille et lui prend les deux mains. Le jeune manichéen est coiffé du bonnet de docteur. Son visage exprime l'inquiétude intellectuelle et morale.

6. — Voici Augustin dans sa chaire de professeur (pl. XIII, p. 76); il est toujours coiffé du bonnet de docteur; une fenêtre ouverte nous laisse voir la pyramide de Cestius, et en effet nous sommes à Rome. Le saint nous dit qu'une des rai-



Phot. Alinari. Planche XIV.

SAINT AUGUSTIN SE REND DE ROME A MILAN (VERS 1465).

San Gimignano, église Sant'Agostino.

sons pour lesquelles il avait voulu quitter Carthage, c'est que les élèves s'y tenaient trop mal et faisaient trop de tapage[1]. Dans la Rome imaginée par Benozzo, il n'y a, semble-t-il, que des élèves modèles. Mais sommes-nous bien là dans la Rome décadente du quatrième siècle? Ce professeur si élégant et si distingué qui enseigne à la fois la rhétorique et la philosophie, n'est-il pas un émule de Marsile Ficin? Ces étudiants attentifs et recueillis ne sont-ils pas ceux que Benozzo a rencontrés chez les maîtres illustres protégés par les Médicis? Quelle pureté et quel bon goût dans la décoration de la salle où ils se tiennent! Quel luxe jusque dans les boiseries de la chaire du professeur! Mais quelle gravité aussi dans l'attitude de ce professeur et de ces auditeurs! Tous ont l'esprit tourmenté par la recherche de la vérité et de la sagesse; le plaisir d'entendre un beau langage et de reposer leurs yeux sur des lignes harmonieuses tempère cependant ce tourment divin. Un petit chien assiste aussi à la leçon. Il se tient assis bien tranquille et n'est incommode pour personne.

7. — Saint Augustin se rend de Rome à Milan (pl. XIV, p. 80). Cette ville ayant demandé au préfet de lui procurer un maître de rhétorique, le jeune philosophe manichéen, déjà illustre, s'était proposé et avait été choisi. Benozzo le représente

1. *Confessions,* liv. V, chap. VIII.

à cheval, suivi d'une assez nombreuse escorte, au moment où il quitte Rome. La silhouette de la ville est encore visible à l'horizon ; on y distingue la colonne Antonine et la colonne Trajane, alors privées de statues, le Panthéon, l'église d'Ara Cœli, les constructions du Capitole, le mausolée d'Adrien converti en forteresse, la pyramide de Cestius et l'ancienne basilique de Saint-Pierre. Mais Augustin qui chevauche ne se détourne pas pour regarder Rome. Il va les yeux fixes, sans rien voir de ce qui l'entoure, plongé dans ses réflexions philosophiques et en proie à une grande inquiétude morale; il se demande s'il trouvera à Milan un sage qui puisse lui enseigner la vérité et rendre le calme à son âme souffrante. Benozzo interprète ainsi les paroles mêmes de saint Augustin : « Je portais, dit-il, une âme déchirée, saignante, lasse de moi-même, et je ne savais où poser ce fardeau [1]. » Son cheval marche d'un pas relevé, mais s'il venait à buter, ce cavalier philosophe ne saurait le retenir : il médite sur les doctrines de Platon, sur celles d'Epicure, sur le manichéisme qui veut que le principe du mal domine en ce monde terrestre, et sur le christianisme auquel il n'est pas encore converti. Auprès de son cheval marche le petit chien que nous avons déjà vu assister aux leçons de philosophie; il a le dos rasé pour avoir moins chaud

1. *Confessions*, livre IV, chap. VII.

et malgré cela il est déjà essoufflé et tire la langue. Un jeune homme à pied marche à grands pas pour demeurer auprès du professeur. Les cavaliers qui suivent ont tous l'air préoccupé : c'est une troupe de savants [1].

8. — Saint Augustin, à son arrivée à Milan, est accueilli d'abord par l'empereur Théodose, puis par saint Ambroise (pl. XV, p. 84). Nous le voyons au moment où il vient de descendre de cheval; on est en train de lui ôter ses éperons; son attitude est à la fois élégante et pensive. Un écuyer garde son cheval et tient son épée. Puis, sous un portique aux fines colonnes d'ordre ionique, le professeur est allé s'agenouiller les bras croisés devant l'empereur Théodose qui lui tend aimablement les mains. A quelques pas de là, il est en présence de l'évêque, personnage considérable, puisqu'il a fait plier le genou à ce même empereur sur qui pesait le remords des massacres de Thessalonique. Combien est touchante cette première rencontre de saint Ambroise et de saint Augustin! Le jeune docteur est ému en se présentant devant l'évêque; il s'incline gracieusement devant lui et le regarde

1. A l'écart cependant, à droite et à gauche, sont des personnages qui n'ont rien à faire avec le voyage d'Augustin. Benozzo, dans cette fresque qui porte l'inscription laudative et sa signature, avait mis des portraits contemporains; le sien s'y trouvait fort probablement, mais ce serait peine perdue que de rechercher ses traits, tant les visages ont été altérés par les restaurations.

avec un respect plein de trouble. Ambroise lui prend les deux mains en signe de sympathie et de protection : il a tant à faire pour guérir cette âme élégante et malade !

9. — Augustin discute philosophie avec saint Ambroise : il argumente savamment, bien qu'avec modestie ; l'évêque est attristé par ses erreurs et s'applique à les lui indiquer. Nous voyons plus loin Monique qui est venue retrouver son fils et qui se jette aux pieds de l'évêque ; elle le supplie d'achever une conversion qui se prépare.

A droite, dans cette même composition, saint Ambroise fait un sermon [1]. Augustin écoute les yeux baissés, non par envie de dormir, mais parce qu'il est plongé dans une méditation profonde. Parmi les femmes assises à terre selon la coutume d'alors, il y en a une très jolie, mais qui, détournant la tête, paraît se soucier davantage de sa toilette que du sermon. Elle serait pour Augustin une charmante compagne. Peut-être est-ce celle-là que sa mère désirait pour lui. « On s'occupait constamment du soin de me marier, dit-il dans les *Confessions* [2]. Déjà même j'avais fait la demande d'une épouse qui m'avait été promise. C'était ma mère surtout qui s'employait avec ardeur à cette affaire, dans l'espoir que le mariage me conduirait au bain salutaire du baptême. » Il fallait attendre, la jeune fille

1. Cette partie de la fresque a beaucoup souffert.
2. Liv. VI, chap. XIII.



Phot. Alinari. Planche XV.

SAINT AUGUSTIN ACCUEILLI PAR THÉODOSE ET PAR SAINT AMBROISE (VERS 1465).

San Gimignano, église Sant'Agostino.

n'étant pas encore nubile. Il y avait, hélas! un autre obstacle : un fils était né à Augustin [1] d'une union illégitime; la mère du jeune Adéodat était retournée en Afrique et demeurait fidèle à l'élégant professeur, mais lui, il l'avoue, il n'était fidèle ni à son ancienne maîtresse ni à sa jeune fiancée. La conversion se fit sans le mariage. Benozzo s'est bien gardé d'insister sur ce qu'il y a d'un peu scabreux dans le récit des *Confessions*. Il ne fallait mettre que de chastes images sous les yeux des moines qui venaient prier dans le chœur de cette église; c'était assez de leur montrer les tourments intellectuels qui précédèrent la conversion.

10. — Augustin, assis dans un jardin, toujours coiffé de son bonnet de docteur, lit les épîtres de saint Paul (pl. XVI, p. 88). C'est le dénouement du drame intellectuel que nous suivons : dans cette âme passïonnée le philosophe inquiet va mourir et un chrétien résigné va naître. Saint Augustin raconte qu'il s'était mis à lire avec avidité le Nouveau Testament et surtout les écrits de saint Paul [2]. A l'heure décisive de la conversion, son ami Alypius est debout auprès de lui; ils sont sous un arbre au pied duquel fleurissent des roses [3]. Augustin ne voit pas ces fleurs; il n'écoute même pas ce que lui dit son ami. Il

1. Liv. VI, chap. xv.

2. *Confessions*, liv. VII, chap. xxi.

3. Il est question de ce jardin dans les *Confessions*, liv. VII, chap. viii.

se tient la tête dans la main comme s'il souffrait, et en effet, il était alors torturé par des maux de dents [1], mais c'est de douleur intellectuelle qu'il souffre surtout. La crise est décisive : il devient chrétien.

11. — Et tout est consommé. Nous ne reverrons plus le jeune docteur dans son élégance; saint Ambroise le baptise (pl. XVII, p. 92). Dépouillé de ses vêtements, à genoux, les mains jointes et les coudes appuyés sur les fonts baptismaux, l'eau sainte tombe sur cette large tonsure qui le rend déjà méconnaissable. La scène est très poignante. On lit dans la *Légende dorée* [2] qu'à cet instant saint Ambroise s'écria *Te Deum laudamus* et que saint Augustin répondit *Te Dominum confitemur.* Ils composèrent ainsi l'hymne ambrosien. Benozzo a écrit ces paroles entre les fines colonnes corinthiennes du gracieux baptistère qu'il a édifié pour cette cérémonie. Monique est là, dans une sorte d'extase, elle ne voit pas son fils; ses regards sont tournés vers le ciel. Un tel baptême, cependant, manque d'allégresse; les physionomies des assistants sont graves. Ce n'est pas la béatitude céleste que le peintre a voulu rendre ici, mais le renoncement à toutes les joies terrestres.

12. — Voici déjà saint Augustin vêtu en moine. Nous retrouvons toutefois en lui l'homme

1. *Confessions,* liv. IX, chap. IV : *Dolore dentium tunc excruciabas me.*

2. *Saint Augustin docteur.*

méditatif et aussi le professeur. Il se promène au bord de la mer et il réfléchit au mystère de la sainte Trinité. Il souffre encore du mal de vouloir tout connaître. Il rencontre un enfant qui, armé d'une petite pelle, a fait un trou dans le sable et a entrepris d'y verser toute l'eau de la mer; quand saint Augustin l'interroge sur cette entreprise, il lui répond que la solution des mystères n'est pas une chose plus aisée. Sur le haut d'une colline on aperçoit le monastère des ermites de Monte Pisano que saint Augustin est allé visiter, puis il explique aux frères rangés autour de lui la règle de son ordre.

13. — Saint Augustin assiste à la mort de sa mère (pl. XVIII, p. 96). Dans une alcôve, Monique, assise sur son lit et les mains jointes, regarde le corps du Christ qui vient à elle sous la forme d'un enfant dans une auréole. Des femmes se pressent autour du lit de la mourante. L'une d'elles voit le miracle, et le geste de ses mains témoigne de sa surprise; une autre suit des yeux l'âme de la sainte que les anges emportent au ciel. Augustin ne voit rien de tout cela; il est debout, vêtu de son froc de moine, au chevet de sa mère, et il ouvre un livre de piété comme pour y chercher un remède à sa douleur. On voit combien il souffre. « Je me taisais, dit-il [1], et je contenais mes larmes », mais, derrière lui, son fils ne peut dominer le chagrin que lui

1. *Confessions*, liv. IX, chap. XI.

cause la mort de sa grand'mère. « Au moment où elle rendit le dernier souffle, Adéodat éclata en sanglots ». D'autres personnages sont là : une jeune femme assise que son petit garçon tire par la manche, deux moines, dont l'un, si l'on en croit une inscription, est le portrait du *doctor parisinus*, et deux autres petits enfants tout nus. L'un d'eux est poursuivi par le petit chien au dos tondu qui montre les dents; l'autre lui dit : « Voilà ce que c'est que de l'avoir tourmenté. » Benozzo, en plaçant ces enfants auprès du lit de sainte Monique mourante, se souvenait apparemment des vers de Lucrèce où il est question des vagissements des nouveau-nés qui se mêlent aux plaintes des mourants [1]. Dans le haut, à gauche de la fresque, nous voyons saint Augustin et sa mère qui ont un pieux entretien. Ici encore Benozzo a suivi fidèlement le texte des *Confessions* [2]. Peu de jours avant la mort de sainte Monique, son fils et elle se trouvèrent seuls appuyés sur une fenêtre d'où ils avaient vue sur un jardin. « Là, dit-il, nous goûtions d'ineffables douceurs à nous entretenir ensemble. » Et ils cherchaient à se figurer ce que doit être « cette vie éternelle des saints que l'œil de l'homme n'a point vue, que son oreille n'a point entendue et que son cœur ne peut comprendre ». Mais Benozzo revient à de tristes réalités ter-

1. *De natura rerum,* II, v. 576, 577.
2. Liv. IX, chap. x.



Phot. Alinari. Planche XVI.

SAINT AUGUSTIN LIT LES ÉPITRES DE SAINT PAUL (VERS 1465).

San Gimignano, église Sant'Agostino.

restres. A travers les colonnes qui font une belle loggia à la maison d'Ostie où est morte sainte Monique, nous voyons le vaisseau qui remporte en Afrique saint Augustin; il tient encore un livre ouvert, mais au lieu d'y lire, il regarde avec tristesse cette terre où il laisse sa mère morte. Il se souvient du chagrin qu'il lui avait causé jadis en quittant Carthage et en s'éloignant d'elle.

14. — Saint Augustin est devenu évêque. Dans une église, auprès de l'autel, il donne sa bénédiction aux assistants. La fresque a beaucoup souffert. On distingue à peine, à droite, le geste de l'évêque qui bénit; mais, à gauche, de charmantes jeunes femmes sont agenouillées : l'une d'elles, sur les marches mêmes de l'autel, fait avancer son enfant pour qu'il reçoive de plus près la bénédiction de l'évêque.

15. — Saint Augustin dans son costume épiscopal discute avec Fortunat. Il survit ici quelque chose du savant professeur; les gestes indiquent encore la passion de la dialectique. Fortunat, bien que debout, semble plier sous les arguments; sa physionomie exprime un bel effort intellectuel. Dans le feu de la discussion on a laissé tomber à terre un livre et des manuscrits.

16. — Saint Augustin est à sa table de travail, la plume à la main. Il est fort bien installé avec des livres dans différents casiers. Un sablier lui indique l'heure qui fuit, mais il tourne des yeux exta-

siés vers le ciel, et en effet, comme nous l'apprend l'inscription, il voit saint Jérôme qui l'informe de la gloire céleste.

17. — Le savant docteur de l'Église est mort; il est étendu sur un brancard dans son costume d'évêque. Les Vandales qui assiègent Hippone ne sont pas encore là pour troubler la cérémonie. On voit à la douleur des assistants combien il était aimé. Un moine lui baise la main, un autre lève de désespoir les bras au ciel. Le nouvel évêque lui-même qui lit les prières des morts paraît péniblement affecté.

Telle est cette interprétation de la vie de saint Augustin. C'est l'œuvre où Benozzo a mis le plus de gravité. Ici presque tous les personnages et les enfants eux-mêmes étudient ou méditent. En cela le peintre a fidèlement rendu la pensée dominante des *Confessions*, et cette passion de la philosophie qui anima saint Augustin aussi bien dans les désordres de la jeunesse que dans la foi ardente de l'âge mûr. Malgré l'anachronisme du costume et du décor, ce jeune professeur qui commente Platon et Cicéron a, comme le vrai saint Augustin, le goût des belles pensées et des belles phrases. Si ce cavalier qui se rend de Rome à Milan évoque plutôt dans sa mise Pétrarque que l'auteur de *la Cité de Dieu,* du moins les tourments de cette pensée qui ne savait où trouver le repos sont rendus avec beaucoup de vérité. Ce saint Augus-

tin de Benozzo mérite déjà de s'appeler *le penseur*. Mais si sous ce rapport l'interprétation est assez exacte, elle ne pouvait pas l'être sous beaucoup d'autres. L'art du peintre était ici trop différent de l'éloquence du docteur. Saint Augustin dans son style à antithèses est prolixe et désordonné; Benozzo a apporté au contraire dans la composition de ces fresques beaucoup d'ordre et de sobriété. En outre, tout bon chrétien qu'il était au sens où l'entend Vasari, c'est-à-dire parfait honnête homme[1], Benozzo n'en paraît pas moins, d'après ses œuvres, avoir eu des opinions assez différentes de celles de l'évêque d'Hippone. Il a peint la tendresse maternelle sur le visage de sainte Monique, mais rien n'indique qu'il formulât les mêmes vœux qu'elle et son fils. Entrer dans la joie du Seigneur, ce serait pour l'âme, d'après saint Augustin[2], faire taire toutes les apparences, les *phantasiae* de la terre, des eaux et de l'air. Ces *phantasiae,* Benozzo les a tant aimées! Le peintre ne pouvait pas non plus comprendre le docteur de l'Église quand il disait « Qu'aimé-je, ô mon Dieu, quand je t'aime? Ce n'est ni la beauté du corps... ni la splendeur de la lumière qui charme nos yeux, ni la douce mélodie de la musique, ni l'odeur suave des parfums et des fleurs... » Benozzo ne semble voir aucune impiété à chérir tout cela. Il serait mal-

1. *Visse Benozzo costumatissimamente e da vero cristiano...*
2. *Confessions,* liv. IX, chap. x.

habile à faire les distinctions que l'évêque d'Hippone s'efforce d'établir. « Nos yeux, dit celui-ci, se complaisent dans la beauté et la variété des formes, et dans l'éclat et la variété des couleurs. Puissent ces formes et ces couleurs ne pas occuper mon âme [1] ! » Jamais peintre ne saurait en venir à un tel renoncement. Benozzo s'est complu à représenter saint Augustin dans une noble inquiétude philosophique, mais tout dans l'attitude de son personnage trahit la passion de l'élégance artistique que les savants du quinzième siècle apportaient dans les plus sévères méditations.

1. *Confessions,* liv. X, chap. XXXIV.



Phot. Alinari. Planche XVII.

BAPTÊME DE SAINT AUGUSTIN (1464).

San Gimignano, église Sant'Agostino.



CHAPITRE V

BENOZZO A PISE. — LES HISTOIRES DE L'ANCIEN TESTAMENT AU CAMPO SANTO

LES registres de la fabrique du Dôme de Pise nous montrent que Benozzo travailla de 1468 à 1485, c'est-à-dire pendant plus de seize ans, à la décoration du Campo Santo[1]. Quand il vint s'installer dans la vieille cité, il avait environ quarante-huit ans. Monna Lena lui avait déjà donné trois enfants. Nous savons, par la déclaration des biens de 1480, qu'à cette date il lui en était né quatre autres, il en eut donc au moins sept : son frère Domenico, qui habitait avec lui, en avait également sept à cette même date. Il n'y a pas lieu après cela de s'étonner si les bambins pullulent dans les fresques de Benozzo.

Quand il arriva à Pise, son père Lese était encore vivant, et Benozzo l'eut sans doute auprès de lui jusqu'à sa mort. Les comptes de la fabrique nous montrent, en effet, que, le 6 septembre 1470,

1. Voir TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani,* et SUPINO, *Il Camposanto di Pisa.*

une certaine somme fut allouée au peintre pour l'indemnité des cinquante livres de cire qu'il dépensa lors des funérailles de son père. La maison d'habitation de cette famille si nombreuse était via Santa Maria. C'est une des plus belles rues de Pise; elle part du Lung' Arno, et elle aboutit par des courbes agréables à la place du Dôme en face de la Tour penchée. Nous pouvons nous représenter le bon peintre se rendant de chez lui à son travail et traversant cette place merveilleuse. L'aspect des monuments dont le soleil dorait le marbre depuis plus de deux siècles devait être presque exactement ce qu'il est aujourd'hui. Benozzo interrogeait des yeux, comme nous le faisons encore, la solidité de cette tour à la fois amusante et déconcertante; il admirait la belle ordonnance du Dôme et ce Baptistère qui est une autre tour ronde, d'un diamètre énorme, surmontée d'une coupole assez étrange. La place pouvait être alors plus animée, mais l'herbe y poussait, comme elle y pousse de nos jours. Dès l'an 1300, le conseil des Anciens était obligé d'interdire qu'on laissât paître du bétail sur la place. Le peuple qui prenait ces libertés manquait de tenue également à l'intérieur du Dôme et dans le cloître immense du Campo Santo. En 1386, le marguillier *(operaio)* fit défendre d'y jouer à la balle. Il permettait toutefois d'y étendre la laine pour la faire sécher. En 1478, c'est-à-dire à l'époque où Benozzo peignait l'*Histoire de Joseph,*

le capitaine de la garde dut publier une nouvelle défense de venir jouer à l'intérieur du Campo Santo; il rappelait que c'était un lieu de piété destiné au culte des morts, et qu'en outre, les jeux auxquels on s'y livrait endommageaient les verrières et les peintures qui coûtaient si cher. Benozzo ne fut donc pas toujours aussi tranquille qu'on pourrait le croire dans cette enceinte aujourd'hui déserte et silencieuse. Bien qu'il aimât les enfants, il dut pester bien souvent contre ceux qui faisaient rebondir leurs balles sur la grande muraille peinte. Les cérémonies funèbres ne pouvaient manquer de le déranger aussi souvent, mais il fut un travailleur actif, patient et opiniâtre. Les Pisans, ainsi que le témoigne une inscription [1], lui avaient concédé en 1478 une place pour sa sépulture, au pied de la muraille et en face de cette *Histoire de Joseph* qu'il considérait apparemment lui-même comme une de ses meilleures œuvres; mais le vaillant maître avait encore près de vingt ans à vivre, et, malgré ce qu'en a dit Vasari, nous savons aujourd'hui qu'il mourut et fut enseveli, non pas à Pise, mais à Pistoïe [2].

1. En voici le texte : *Hic tumulus est Benotii Florentini qui proxime has pinxit historias. Hunc sibi Pisanorum donavit humanitas MCCCCLXXVIII.* C'était simplement une place retenue à l'avance et qui ne fut jamais occupée.

2. Voir dans *l'Archivio storico italiano,* 5e série, XXXIV, p. 146-158 (Florence, 1904), l'article d'Alberto CHIAPPELLI, *In quale anno e in quale luogo morì Benozzo Gozzoli e dove ebbe la sua sepoltura.*

On peut s'étonner qu'un Florentin dont la renommée devait être si grande dans sa ville natale, puisqu'il avait été le peintre des Médicis, se soit fixé pour d'aussi longues années à Pise; mais cette vieille cité, vaincue par Gênes et déchue depuis longtemps de sa grandeur, était devenue une dépendance de la république florentine qui y nommait le podestat. Les Médicis y avaient un grand palais sur le bord de l'Arno, à l'entrée même de la ville, en venant de Florence. Il serait intéressant de savoir quelles étaient leurs relations avec les personnages qui administrèrent la fabrique du Dôme de Pise à cette époque. C'est du vivant de Pierre de Médicis que Benozzo exécuta la fresque de *l'Ivresse de Noé* qui fut l'épreuve soumise au jugement des citoyens pisans pour décider s'il serait ou non chargé de continuer la décoration du Campo Santo. Le succès du peintre dut être complet; il avait assez de talent pour s'imposer lui-même à l'admiration. Il n'en est pas moins probable qu'il lui fut utile de pouvoir se recommander de ses puissants protecteurs. Laurent de Médicis, devenu très jeune le chef de la puissante famille et une sorte de souverain populaire, conservait sans doute sa bienveillance au peintre qui avait fait de lui encore enfant un roi mage chevauchant en somptueux appareil. Lors de la fameuse *giostra* de 1475, il est fort probable que Benozzo fut appelé à donner son avis sur l'organisation de la fête et sur les costumes.



Phot. Alinari. Planche XVIII.

MORT DE SAINTE MONIQUE (VERS 1465).

San Gimignano, église Sant'Agostino.

C'est à ce tournoi que se distingua le malheureux Julien de Médicis qui tomba trois ans plus tard sous le poignard des Pazzi. Grand fut sans doute l'émoi pour Benozzo à l'époque de cette conjuration. L'archevêque de Pise, Francesco Salviati, qui était le complice des Pazzi, fut pendu à une des fenêtres du palais de la Seigneurie à Florence. Le pape Sixte IV entra en guerre avec Laurent de Médicis. Cependant l'œuvre du peintre ne fut pas interrompue à ce moment; il travailla au contraire avec une grande activité. Au mois de mars 1481, nous voyons, par les comptes, qu'il a déjà terminé l'histoire du châtiment de Dathan et d'Abiron, c'est-à-dire la quatrième fresque de l'histoire de Moïse. Et cependant, en 1480, il avait dû quitter quelque temps son travail et se réfugier à Legoli pour fuir la peste. Il était ainsi arrivé dans la décoration de la muraille jusqu'à la chapelle du Barbaresco; il ne restait plus de l'autre côté de cette chapelle que l'espace pour quatre fresques. A partir de cette époque, il travailla plus lentement ou fut retardé pour des raisons que nous ne connaissons pas. Il ne termina sa dernière composition, celle de la visite de la reine de Saba, qu'en mai 1485. C'est de mai 1486 qu'est datée une nouvelle inscription laudative en distiques latins [1] qui se trouve placée en

1. En voici le texte :

Sit laus prisca viro primum qui pinxit ab umbra ;
Post hominum sensus non tulit esse rudes.

retour sur la paroi est du Campo Santo, à l'extrémité de cette dernière fresque.

Benozzo, dans cette inscription, est comparé à Apelle et à Parrhasius, et on le félicite d'avoir été rapide comme la foudre. Cependant les peintres, qui, vers cette même époque (entre 1481 et 1483), exécutèrent à Rome les fresques de la chapelle Sixtine, travaillèrent au moins aussi vite que lui. On peut se demander pourquoi, sa renommée étant si grande, il ne fut pas appelé à venir travailler dans cette chapelle auprès de Botticelli, de Ghirlandaio, du Pérugin, alors qu'une partie de la décoration fut confiée à son médiocre élève Cosimo Rosselli. Assurément Sixte IV, lorsqu'il s'agissait de décorer sa chapelle, oubliait ses rancunes à l'égard des Médicis et de leurs protégés. Il est possible qu'il se soit adressé à Benozzo, mais, à supposer qu'une invitation ait été faite au peintre, on s'explique qu'il n'ait pas voulu s'y rendre. Il avait soixante ans; avec une famille aussi nombreuse que la sienne, grosse affaire que de quitter Pise pour un séjour de deux années à Rome. Dans les sujets à traiter, il fallait reprendre cette vie de Moïse qu'il était en train

Sic Cypris Coas illustrem tunc fecit Apellem;
Parrasii tabulae nomen in astra ferunt.
Gloria quanta tibi, Benoti, fulminis instar,
Haec nunc tam celeri composuisse manu!
Laude quidem toto dignus celebrandus in orbe;
Nam tu pinxisti quidquid in arte fuit.
Kal. Maii MCCCCLXXXVI.

d'achever au Campo Santo, et cela eût été fastidieux. Enfin, maintenant qu'il approchait du terme, il avait à cœur d'en finir avec la décoration de l'immense muraille.

Avant d'examiner cette œuvre capitale et pour le faire avec plus de tranquillité, suivons rapidement Benozzo dans les autres travaux qu'il exécuta de 1468 jusqu'à sa mort. Le *Saint Thomas* qui est au Louvre ne mérite guère qu'on s'attarde longtemps devant lui ; il donne une idée trop mesquine et trop fausse du talent du peintre. Le tableau a été restauré ; un vernis épais y rend méconnaissable l'ancienne peinture *a tempera*. Il faudrait restituer aux Pisans ce tableau, non pas parce qu'il est médiocre, mais parce qu'il ferait beaucoup moins mal, si on le reportait dans le Dôme, à sa place primitive [1]. L'énorme visage du Christ dans la mosaïque du chœur appelait, en effet, cette grosse tête de saint Thomas qui nous paraît si déplaisante à Paris, dans la galerie des Sept mètres. Ce tableau présente plus d'intérêt pour l'histoire de la théologie que pour celle de la peinture. Assurément Benozzo a fait de son mieux ; un tableau destiné à une telle place d'honneur dans le Dôme devait être particulièrement soigné ; mais le sujet était ennuyeux, d'autant plus qu'il fallait donner

1. Il était, nous dit Vasari, derrière le siège de l'archevêque.

une sorte de réplique du tableau peint, plus d'un siècle auparavant, par Francesco Traini et qui se trouve encore dans l'église de Santa Caterina à Pise. La disposition est tout à fait la même; le Christ est dans le haut avec saint Paul, Moïse et les quatre évangélistes; saint Thomas est assis au milieu; la lumière jaillit des livres qu'il tient sur ses genoux; Aristote est debout à sa droite, Platon à sa gauche. Pour qu'il n'y ait pas de doute sur l'identité de ces personnages, leur nom est écrit à côté d'eux. Dans l'un et l'autre tableau un hérétique est foulé aux pieds par saint Thomas, et les érudits nous apprennent qu'il s'agit d'Averroës dans l'œuvre de Francesco Traini et de Guillaume de Saint-Amour dans l'œuvre de Benozzo Gozzoli. Il faut avouer que la physionomie de saint Thomas a plus de caractère dans le tableau du quatorzième siècle que dans celui du quinzième. On retrouve toutefois la finesse aimable de Benozzo dans les attitudes des évangélistes qui appuient le livre où ils écrivent sur les ailes de l'aigle, sur la crinière du lion, sur les cornes du bœuf. Il a même su mettre quelque chose de sa puissance dramatique dans l'assemblée présidée par le pape qui occupe le bas du panneau. Le peintre a choisi le moment où tous les personnages sont d'accord pour déclarer que saint Thomas est la vraie lumière de l'Église. Vasari fait un grand éloge de ce tableau et nous dit que le pape qui est représenté

là est Sixte IV. Platon et Aristote nous font sourire; on croirait que le peintre a voulu mettre de l'ironie sous la moustache de Platon. Quant au chapeau d'Aristote, c'est la coiffure byzantine que Botticelli donne aussi à Virgile dans ses dessins pour illustrer la *Divine Comédie*.

La peinture de chevalet ne convenait guère à Benozzo : même dans les vastes fresques il se trouve trop à l'étroit. Il y a cependant au Musée civique de Pise une *Sainte famille* fort gracieuse; la Vierge est assise sur les genoux de sainte Anne, elle tient sur son bras droit l'enfant Jésus; celui-ci offre d'une main une fleur à sa grand'mère; de l'autre il tient le pouce de sa mère; les trois visages sont charmants. Ce petit tableau qui était, dit-on, dans le monastère de Santa Marta a conservé son ancien cadre et n'a pas trop souffert des restaurations.

Il serait oiseux de donner ici une description détaillée d'œuvres qui conservent si peu d'importance en comparaison des fresques du Campo Santo [1]. Il faut cependant s'arrêter un instant aux deux tabernacles qui sont dans le voisinage de

1. Voir pour plus de détails l'excellent article de I. Supino, *Le opere minori di Benozzo Gozzoli a Pisa,* dans l'*Archivio storico dell' arte*, année 1894, p. 223-249.

En dehors de Pise, parmi tant d'œuvres secondaires attribuées à Benozzo, nous mentionnerons la très gracieuse *Annonciation* de l'église de San Martino à Mensola, près de Florence.

Castelfiorentino. L'un d'eux se trouve à quelques centaines de mètres de la petite ville, sur la route de Volterre, à gauche après avoir traversé l'Elsa; il dépendait du monastère de Santa Chiara. Le temps et les inondations de l'Elsa l'ont fort maltraité. Ses quatre côtés étaient ornés d'une double série de fresques; celles du bas sont détruites, celles du haut très effacées : elles ont trait à l'histoire de la Vierge. On voit dans la première composition Joachim chassé du Temple, dans la seconde Joachim auprès des bergers, dans la troisième la rencontre à la Porte d'or, dans la quatrième la naissance de la Vierge. Il a pu y avoir de la hâte dans l'exécution de ces fresques, mais bien qu'on n'ait pas trouvé de signature et que Vasari ne parle pas de ce tabernacle, la manière de Benozzo y est manifeste. Non seulement les dessins doivent être de lui, mais il y a dans la rencontre à la Porte d'or un paysage qui a une grande profondeur et qui paraît être de la main de Benozzo, comme aussi l'architecture de Jérusalem. Il se peut que cette fresque soit contemporaine des dernières fresques du Campo-Santo. Le groupe des bergers qui suit saint Joachim est charmant et plein de mouvement. Il faut, pour mieux sentir la valeur de cette composition, la comparer à celle de Giotto traitant le même sujet dans sa vie de la Vierge à la chapelle de l'Arena, à Padoue. Le vigoureux primitif jette dans les bras l'un de l'autre les parents de la

Vierge, lorsque sainte Anne apprend la grande nouvelle à son mari. Dans la fresque de Benozzo elle lui serre la main droite de ses deux mains et il appuie, lui, sa main gauche restée libre sur le bras droit de sa femme. Ils ne sont plus jeunes, et des témoins les observent; leur émotion est à la fois contenue et profonde. Sainte Anne est inquiète; Joachim se demande comment la chose a bien pu arriver[1]. Dans la fresque précédente, Benozzo avait rendu avec une grande habileté l'effarement de Joachim, quand l'ange lui apparaît; un des bergers et les chiens eux-mêmes s'inquiètent de le voir ainsi bouleversé. Un jeune pastoureau cependant, qui ne s'est aperçu de rien, est assis et joue de la cornemuse. Deux autres sont debout et l'un d'eux, appuyé sur sa houlette, est dans la même attitude que celui de la chapelle du palais Médicis; Benozzo s'est servi du même croquis.

Le tabernacle de la *Madonna della Tosse* est situé à plusieurs kilomètres de Castelfiorentino sur la route poudreuse qui va à Meleto. A moins d'être un admirateur fanatique de Benozzo, il faut croire fermement en la Madone et avoir des enfants malades de la coqueluche pour venir jusque-là. La bonne femme qui garde les clefs du sanctuaire assure, en effet, que, quand les enfants ont la *tosse*

1. Les inscriptions elles-mêmes témoignent d'une grande négligence; celle qui dit que Joachim *fu chachacciato* (sic) *dal tempio* semble avoir été rédigée par un bègue.

canina, on n'a qu'à les conduire dans cette chapelle; un prêtre leur donne la bénédiction et ils s'en vont guéris. Une inscription lapidaire, qui se trouve à l'extérieur, nous apprend qu'un prieur de Castelfiorentino du nom de Gratia a fait construire ce tabernacle en décembre 1484. Cavalcaselle et Crowe nous disent que, de leur temps, on pouvait retrouver à l'intérieur, sur le parapet de l'autel simulé, la signature de Benozzo. On n'y distingue plus rien aujourd'hui, mais la manière de Benozzo est encore très reconnaissable dans les fresques qui sont, hélas! fort effacées. Sur la paroi du fond on devine plutôt qu'on ne la voit la Vierge allaitant l'enfant Jésus. Sur la paroi de gauche sont les funérailles de la Vierge; elle est étendue les mains croisées; la tête et les pieds reposent sur des coussins; les apôtres l'entourent et saint Pierre officie; des anges tiennent des cierges et l'un d'eux porte l'encensoir qu'il élève à la hauteur de sa bouche pour souffler sur l'encens. Le Christ apparaît au milieu des apôtres; de la main droite il bénit sa mère; sur son bras gauche il tient une personne de petite taille dont les traits et le costume sont ceux de la Vierge, et en effet c'est l'âme de sa mère qu'il tient ainsi et qu'il va faire rentrer dans le corps, pour que la personne entière, âme et corps, soit ensuite emportée au ciel. Dieu le Père bénit également, et un grand nombre de séraphins et de chérubins l'entourent; deux d'entre eux font pleuvoir des roses; la blanche colombe du



Phot. Alinari. Planche XIX.

LES VENDANGES.

Détail de l'*Histoire de Noé* (vers 1468).

Pise, Campo Santo.

Saint-Esprit, ailes étendues, arrive dans une gloire. Cependant le principal personnage de la fresque est à genoux auprès de la Vierge. C'est un très beau portrait et tout probablement celui du prieur Gratia, donateur de la chapelle. La fresque de la paroi droite, qui représente l'Assomption de la Vierge, est d'un moindre intérêt.

Ces peintures, nous l'avons vu, sont de 1484 et elles sont contemporaines des dernières grandes fresques de Pise. Benozzo survécut au moins treize ans à son œuvre gigantesque. Comme il avançait en âge, son activité dut diminuer, mais elle ne paraît pas s'être éteinte. Nous savons qu'en 1486 il peignit un tableau, qui ne s'est pas retrouvé, pour la jolie petite église de la Madonna della Spina [1]. Benozzo continuait à peindre des bannières pour le Dôme et pour le Campanile. Il était déjà chargé de ce soin en 1472, et nous voyons en 1495 le camerlingue de la commune de Pise lui allouer vingt-six livres pour la peinture des bannières des *pifari e tromboni a gigli d'oro*. En 1492 et 1495 il fait différents travaux pour l'abbaye de San Michele in Borgo di Pisà. Vasari nous dit qu'il avait peint également à Pise pour les religieuses de San Benedetto a Ripa d'Arno, toutes les histoires de la vie de saint Benoît. Il avait enfin, au dire de Vasari, exécuté différents travaux à Volterre.

1. Voir Supino, *Il Composanto di Pisa*, p. 16.

Le 19 janvier 1497, à Florence, en compagnie de Cosimo Rosselli, du Pérugin et de Filippino Lippi, il était chargé d'estimer les fresques d'Alesso Baldovinetti dans la chapelle Gianfigliazzi à Santa Trinita [1]. Il mourut, le 4 octobre de cette même année, à Pistoïe [2].

Revenons maintenant à la grande muraille pisane. Il s'agissait d'y représenter les histoires de l'Ancien Testament, et comme Pietro di Puccio, dans les trois fresques de la série supérieure, était arrivé à la fin du déluge, il fallait aller, suivant l'usage, de l'ivresse de Noé jusqu'au voyage de la reine de Saba. Un espace étant réservé au-dessus de la chapelle Ammanati, pour une *Adoration des mages* et une *Annonciation,* il restait, à gauche de cette chapelle, place pour trois fresques correspondant dans la série inférieure à celle de Pietro di Puccio, et à droite, sur 80 mètres de long, un espace suffisant pour vingt fresques de la même dimension. Il est probable que, dès le début, Benozzo, d'accord avec la fabrique du Dôme, fit un plan et répartit approximativement en vingt-trois compositions les sujets qu'il devait traiter. Bien que cela paraisse paradoxal, l'espace immense qui lui était accordé, loin d'être trop grand pour lui, se trouvait

1. Voir I. *Ricordi di Alesso Baldovinetti pubblicati da Giovanni* Poggi (Florence, 1909), p. 37 et 38.

2. Voir la note 2 de la page 95.

trop restreint. Une des causes de la fatigue que l'on ressent en observant ces peintures où se meuvent des milliers de personnages, c'est qu'ils sont trop près les uns des autres. Benozzo, quand il rencontre un passage dramatique dans le texte qu'il interprète, ne résiste pas au plaisir d'en tirer parti. Nous avons ainsi des compositions qui, tout en restant harmonieuses, pourraient être plus simples. Le peintre a cherché habilement à donner de l'air en intercalant entre les scènes des paysages très profonds; malgré cela, des épisodes trop différents s'entremêlent. Comme dans beaucoup de peintures du quinzième siècle, des personnages déjà vus réapparaissent trop vite. C'est un cinématographe qui n'est pas encore perfectionné.

Une autre cause de la nécessité d'un examen prolongé pour bien goûter ces peintures, c'est leur état de délabrement. Malgré le grand toit qui protège la galerie, elles sont exposées aux injures de l'air depuis quatre siècles et demi; plusieurs d'entre elles ont complètement disparu, et d'autres sont en grande partie détruites. Partout où le restaurateur n'a pas mis de nouvelles couleurs, les anciennes sont très effacées. Sous le pinceau de l'artiste, le bleu avait dû être la couleur dominante, mais, se décomposant sous l'action du temps et de la lumière trop forte, il est devenu vert; le ciel lui-même a pris cette teinte, et c'est elle qui domine maintenant, les arbres ayant conservé plus ou

moins leur couleur. L'ensemble est d'une nuance cendrée qui n'est pas désagréable, mais nous sommes bien loin des couleurs primitives qui devaient être si vives. Ici encore il faut se souvenir de la chapelle du palais Médicis. Les couleurs paraissent mieux conservées dans les trois premières fresques. Exposées au sud-est, elles se trouvent mieux abritées du soleil que celles qui sont en plein midi, et souffrent moins de la pluie que celles qui sont au sud-ouest. On a supposé en outre que l'artiste y avait apporté plus de soin et y avait employé de meilleures couleurs que pour le reste. Une chose est certaine, c'est qu'elles ont été très restaurées. Le bleu d'outremer admiré par Stendhal était là moins ancien qu'il ne pensait, et les bleus que nous voyons aujourd'hui ne sont peut-être plus ceux qui avaient charmé ses yeux. Les fresques de Benozzo à Pise n'ont pas été aussi outrageusement repeintes que celles de San Gimignano; elles n'ont pas eu le sort déplorable du célèbre *Triomphe de la mort* dans ce même Campo Santo, mais les restaurations ne leur ont pas été épargnées. Les plus désastreuses sont celles qui ont été faites au dix-septième siècle par Zaccaria Rondinosi. Ce médiocre artiste a peint sur le mur oriental du Campo Santo l'histoire du roi Osias et le festin de Balthazar; on retrouve dans ces peintures les visages des anges qui sont maintenant des intrus si désagréables dans la fresque où

les trois jeunes hommes apparaissent à Abraham. Des documents publiés récemment[1] prouvent que Rondinosi a restauré toutes les fresques de Benozzo; il a même touché pour cela une somme énorme, près de 5,000 livres; Benozzo, pour l'œuvre elle-même, n'en avait guère eu que 10,000. Les personnages du premier plan sont ceux qui ont le plus souffert; dans plusieurs compositions il y avait des portraits qui sont devenus méconnaissables. Il y a dans les draperies des duretés et des couleurs qui détonnent; la faute en est surtout au pitoyable peintre du dix-septième siècle; c'est lui encore ou quelque autre restaurateur qui a fait grimacer les bambins charmants de Benozzo.

Il faut tenir compte de tout cela et de bien d'autres misères en examinant cette œuvre, comparable à un beau livre qui aurait été froissé, déchiré et sali. Les compositions sont si vastes que les photographies faites jusqu'ici demeurent confuses[2]; les parties détruites et les restaurations y font des taches désagréables, mais il a été publié en 1832, à Florence, un album d'eaux-fortes dessinées par Giuseppe Rossi et gravées par Lasinio. C'est là

1. Voir, dans le numéro de janvier-février 1909 de la *Rivista d'Arte,* publiée à Florence, à la page 55, dans les *appunti d'archivio,* l'article de C. Lupi : *I restauri delle pitture del Camposanto urbano di Pisa.*

2. C'est là notre excuse de n'avoir donné ici que quelques planches très insuffisantes.

un très bel ouvrage, et l'on ne saurait conseiller assez aux amis de Benozzo de le consulter. Loin de Pise et de ce qui reste des couleurs de Benozzo on peut encore, sur ces eaux-fortes exécutées avec beaucoup de conscience, suivre la charmante interprétation que le vieux maître a donnée des textes bibliques. Mais si l'on est à Pise, devant l'œuvre même, il faut être patient, s'asseoir à bonne distance en face de chaque fresque, fouiller avec la lorgnette les lointains des paysages, consulter les textes, engager vraiment la conversation avec les personnages. Une douce illusion naît bientôt; les ruines et les restaurations disparaissent, les personnages deviennent vivants, la nature s'anime, tout respire et tout parle.

On ne peut donner qu'un pâle résumé de ce long poème. Pour plus de commodité, des numéros d'ordre et des titres désigneront ces compositions bibliques que Benozzo avait limitées par de jolis cadres peuplés de figures gracieuses.

1. *L'ivresse de Noé.* — Voici d'abord *les vendanges*[1] et la *vergognosa* si justement célèbres (pl. XIX, p. 104). La vigne est disposée sur de hauts étais formant ce qu'on appelle en Toscane une *pergola*. Les fils de Noé et ses brus font la pre-

1. Que de pages charmantes ont été inspirées par cette fresque! Nous rappellerons au lecteur celle de M. Georges Lafenestre dans son excellent livre, *La peinture italienne depuis les origines jusqu'à la fin du quinzième siècle.*

mière vendange; Cham et Japhet montent aux échelles pour cueillir le raisin que les jeunes femmes, et leur mère avec elles, prennent dans des paniers et portent au cuvier; Sem, les mains sur les hanches, le foule allégrement de ses pieds nus. Les jeunes femmes, elles aussi, vont pieds nus; celle qui verse sa corbeille dans le cuvier et qui est vêtue d'une robe bleue relevée sur un jupon blanc, est extrêmement jolie. Derrière le cuvier apparaît une jeune tête d'enfant. Noé est un grand-père à longue barbe blanche; il caresse la tête d'une fillette; autour d'eux des oiseaux voltigent et sautillent[1]. Plus loin, Noé reparaît avec sa femme auprès de lui; elle tient une aiguière, et lui un calice; Noé est déjà chancelant, et sa femme paraît inquiète. Un paon est posé sur le rebord de la loggia; un faucon poursuit un faisan. La maison de Noé est d'une jolie architecture; on y distingue une belle colonne carrée à cannelures avec chapiteau corinthien. Un cellier est attenant à la maison, et il abrite les tonneaux.

L'angle de la fresque où Noé ivre était étendu, avait été repeint et est maintenant presque détruit.

1. On reconnaît, peints avec grand soin, un rouge-gorge et un chardonneret. Ces détails sur lesquels il serait fastidieux d'insister sont d'un grand intérêt lorsque l'on examine avec quelque patience ces grandes compositions. On sent avec quel amour le peintre traduisait la nature et la vie, et on s'explique l'inscription laudative que nous trouverons plus loin : *Quid spectas volucres...*

Il est dit dans la Bible que Cham vit son père dans cette fâcheuse posture et vint conter la chose à ses frères ; Sem et Japhet prirent alors le manteau de leur père et, marchant à reculons, couvrirent sa nudité. Dans Benozzo, Cham montre son père au jeune Japhet qui paraît timide et attristé. La femme de Noé se demande comment le pauvre homme a pu se mettre dans un état pareil. Sem est seul à marcher à reculons avec le manteau. Les jeunes femmes se sauvent ; l'une d'elles emporte son enfant ; une autre, la fameuse *vergognosa*, se retourne et regarde à travers ses doigts dont elle fait mine de couvrir son visage.

2. *Noé maudit Cham.* — La partie gauche de la fresque a beaucoup souffert. On voit pourtant que le geste du père était très violent. Le visage de Cham exprime du chagrin et du repentir ; sa mère qui est là, fait un geste d'effroi et de pitié.

Cette scène se passe sous une belle loggia ; sur la terrasse il y a des fleurs et un paon qui fait la roue ; les femmes curieuses qui s'y promènent entendent la malédiction. Par un heureux contraste, tout ce qui est à droite de la scène violente est d'une grande douceur. C'est la postérité de Noé (pl. XX, p. 112) dont la famille s'est souvenue du commandement divin : « Croissez et multipliez. » Les jeunes mères et les enfants arrivent de tous les côtés. L'un d'eux, maintenant effacé, tenait un



Phot. Alinari. Planche XX.

LA POSTÉRITÉ DE NOÉ : NEMROD (1469).

Pise, Campo Santo.

singe et lui montrait un fruit. Une femme peigne sa petite fille. Une autre porte une cruche sur la tête et donne la main à son petit garçon qui n'est vêtu que d'une chemise trop courte. Par les beaux jours d'été les petits Pisans jouent encore dans un costume identique sur la place du Dôme. Près d'une fontaine, deux femmes admirent un très bel enfant. Noé caresse les joues d'une de ses petites-filles, tandis qu'il regarde avec commisération un pauvre lièvre qu'un chien étrangle. Nemrod en effet, le robuste chasseur devant l'Éternel, est déjà là, et ses chiens auprès de lui. D'une très haute taille, jeune et charmant gentilhomme, il tient un faucon dont il caresse la queue. Un autre faucon, qui est vraiment une merveille, est posé sur la *pergola;* d'autres encore poursuivent des oiseaux. La chasse rendra bientôt les animaux farouches; cependant une lionne vient boire à la fontaine, tandis que de petits oiseaux sautillent sur la margelle. Le paysage est d'une grande beauté, et les lointains très profonds. Ils rappellent ceux de la Toscane et de l'Ombrie [1].

3. *La tour de Babel.* — La tour n'est encore que commencée (pl. XXI et XXII, p. 120 et 128), et, telle qu'on la voit, on pourrait croire qu'il s'agit seu-

1. Benozzo s'efforçait pourtant de faire quelque chose d'oriental. Comme dans les peintures du palais Médicis, les palmiers et surtout les orangers sont des arbres très élevés. Toute cette partie de la fresque est un des chefs-d'œuvre de Benozzo.

lement d'une des portes de la grande ville que nous voyons derrière elle, et qui dresse bien haut ses palais, ses colonnes et ses tours. Nous y reconnaissons un mélange d'édifices romains et d'édifices florentins : la pyramide de Cestius, le palais des Médicis et le Palais Vieux de Florence, une restauration du mausolée d'Adrien, avec la fameuse pomme de pin replacée sur la coupole, le clocher de la Badia de Florence, la colonne Antonine, d'autres édifices encore. Au-dessus d'une des portes Benozzo a écrit *Babilonia*. Voulait-il ainsi injurier Rome comme l'avait fait Pétrarque ? C'est peu probable : ne sachant comment rendre la confusion des langues, il faisait la confusion des édifices ; mais la ville fantaisiste qu'il édifie ainsi pour représenter celle de l'Écriture (une ville et une tour dont le sommet atteigne le ciel) est d'un effet riant et harmonieux à l'horizon ; quant aux ouvriers, ils sont tous très occupés à différents travaux, gâchant du mortier, grimpant aux échelles pour porter les matériaux ; on en voit sur les échafaudages qui manient la truelle et le fil à plomb. Les personnages du premier plan à droite et à gauche sont maintenant (et la faute en est aux restaurations) ce qu'il y a de moins bon dans la fresque. Le géant Nemrod est là, coiffé d'un grand chapeau byzantin. Il y avait parmi les assistants de nombreux portraits qui ont été très malmenés par le temps et par le pinceau de Rondinosi.

A gauche, des savants discutent et leurs physionomies inquiètes font voir qu'ils ont de la peine à s'entendre. Benozzo avait pu à Florence observer des Grecs qui s'exprimaient avec difficulté en italien. Le personnage qui est debout, tout à fait à gauche, a une pose analogue à celui que l'on voit à San Gimignano, à droite, dans le *Voyage de saint Augustin*. Le geste semblerait indiquer qu'il est l'auteur de la fresque, mais, après tant de restaurations, on n'arrive plus à trouver de ressemblance avec le portrait du palais Médicis. Auprès de lui est un nain avec un faucon sur le poing; un petit chien se dresse en s'appuyant sur son bras. Totti [1] raconte que c'était un nain des Médicis et que Benozzo l'a représenté avec des égratignures au visage, parce qu'il s'était battu avec un autre nain. On croit que les personnages groupés à droite appartiennent à la famille des Médicis, et l'on veut retrouver là, en même temps que Laurent le Magnifique, son père et son grand-père qui étaient morts tous les deux à l'époque où Benozzo peignait cette fresque. Leur présence ici serait fort vraisemblable, mais nous ne réussissons guère, quant à nous, à les reconnaître. Au premier plan, un enfant tient un chat dans ses bras. Ces détails ajoutent encore à la gaieté de la fresque où l'activité des travailleurs est si grande qu'on les entend, pour ainsi

1. Totti, *Dialogo sul Camposanto,* composé vers la fin du seizième siècle. Voir Supino, *Il Camposanto di Pisa.*

dire, siffler et chantonner sur leurs échelles. Dieu le Père apparaît dans une auréole un peu artificielle; il vient confondre les langues, mais il faut avouer qu'on prend peu garde à lui.

A cet endroit, la série des histoires tirées de l'Ancien Testament est interrompue. Au-dessus de la porte de la chapelle Ammanati, Benozzo a peint une *Annonciation* et une *Adoration des mages*. L'ange de l'Annonciation qui tient une longue branche de lis fleuris est d'une grande beauté; l'apparition de Dieu le Père qui semble lancer la colombe du Saint-Esprit est assez gênante, mais la décoration de l'appartement aux fenêtres ogivales, au travers desquelles apparaît un riant paysage, est d'un goût exquis. Marie, à son prie-Dieu, les mains croisées sur la poitrine, conserve l'innocence des Vierges de Fra Angelico. On aperçoit dans le fond de la pièce son lit qui est vaste, mais où il n'y a qu'un seul oreiller.

Au-dessus de l'*Annonciation* est cette *Adoration des mages* qui nous donne là comme un complément des fresques du palais Médicis. Il y a un grand progrès dans l'étude des chevaux. Le visage de la Vierge a malheureusement été détruit. D'une main, le petit Jésus caresse la tête blanche du vieux mage, et de l'autre, il tient le vase précieux qui lui a été offert; le second mage a déjà un genou en terre, le troisième vient de descendre d'un cheval à la croupe robuste; on lui ôte ses éperons. Dans le

cortège nombreux, il y avait des portraits et, disait-on, celui de Benozzo. Il n'est plus possible de le reconnaître aujourd'hui.

4. *Abraham et les adorateurs de Bélos*[1]. — Au milieu de la fresque est le temple qui consiste en une simple coupole, soutenue par de fines colonnes et protégeant la statue d'un roi; celui-ci tient d'une main le globe du monde, de l'autre le sceptre de la justice. Les crimes sont pardonnés à ceux qui l'adorent. Le roi Ninus absout deux coupables qui ont su s'agenouiller devant Bélos. Une telle impunité encourage le crime : nous assistons dans le fond à une rixe sanglante, tandis que près de nous une lutte moins terrible a lieu entre deux enfants dont l'un donne à l'autre un croc-en-jambe. Abraham, protégé par le Père Éternel qui apparaît dans une auréole, sort sain et sauf du bûcher auquel il avait été condamné pour avoir refusé d'adorer la statue de Bélos. Nachor, qui avait pensé pouvoir traverser impunément ce bûcher, y est au contraire consumé. Il ne reste plus guère de lui que sa tête; sa grande barbe a déjà pris feu. L'architecture est complexe et riante. Parmi les personnages du second plan on remarque surtout une jeune femme assise qui tient son enfant sur ses genoux.

5. *Abraham quitte Haran pour se rendre en*

1. Le sujet de cette fresque est tiré de saint Jérôme. *Commentariorum in Osee liber primus, cap. II.*

Égypte. Il part à cheval avec toute sa famille[1]. — Abraham est déjà vieux et chauve, mais parmi les femmes qui suivent à cheval, il y a des visages jeunes et gracieux. De nombreux mulets portent les bagages. Un singe, aujourd'hui effacé, se prélassait sur le dos d'un cheval. On distingue encore quelques chameaux. Des limiers sont tenus en laisse, des chiens courants flairent le sol en aboyant. Le pays que traverse la caravane est vaste et riant, et on aperçoit la mer à l'horizon. Au premier plan se dresse un arbre vert énorme avec des pommes de pin; les cyprès sont nombreux; il y a aussi un oranger gigantesque et un arbre dépouillé de ses feuilles; il y subsiste un nid d'oiseau. Des faucons dans les airs font une chasse active. Plus loin les bergers d'Abraham et de Loth sont aux prises; deux d'entre eux s'arrachent les cheveux; deux autres se frappent avec des massues; les moutons, les chèvres et les chiens assistent tranquilles à cette lutte, et, tandis qu'Abraham écoute à genoux les ordres de Dieu, un beau jeune homme et une jolie jeune fille sont assis non loin de là et échangent de tendres propos. Bientôt Abraham dit à Loth : « Qu'il n'y ait pas, je te prie, de dispute entre toi et moi[2]... Si tu prends la gauche, j'irai à droite... » Loth levant les yeux voit toute la plaine du Jourdain qui est arrosée partout

1. *Genèse*, ch. XII.
2. *Id.*, ch. XIII.

comme le paradis du Seigneur, et Benozzo dans ce paradis a fait croître des palmiers et des orangers.

6. *Abraham victorieux* [1]. — Sur deux points différents la mêlée est intense. Cavaliers et fantassins se meurtrissent et se transpercent à coups de hache, de lance et d'épée. Quatre rois font la guerre à cinq autres. Loth est fait prisonnier, mais Abraham vient le délivrer. Benozzo a suivi le texte biblique [2] avec une extrême fidélité. Nous voyons les cinq rois qui ont été faits prisonniers; Loth aussi est chargé de liens; sa femme tout échevelée est auprès de lui, mais bientôt arrive Abraham avec ses serviteurs armés. Il est lui-même tout vêtu de fer et porte un casque. Ses soldats font un grand massacre des vainqueurs et délivrent Loth et les rois; mais le bon Abraham ne se réjouit pas de voir cette tuerie : son visage exprime une grande pitié. Les rois délivrés le remercient; Melchisédech qui est *sacerdos Dei altissimi* fait apporter le pain et le vin; les fiaschi ont déjà une forme analogue à ceux d'aujourd'hui. Abraham est un peu comique sous son casque et sous son armure, mais l'ensemble est vraiment impressionnant et d'un puissant réalisme : de malheureux guerriers ago-

1. On ne s'attendait pas à ce que l'élève de Fra Angelico peignît des batailles. Nous sommes ici cependant en face d'une des compositions les plus remarquables du Campo Santo.

2. *Genèse,* chap. XIX.

nisent, la poitrine percée, et le sang leur vient à la bouche. Le paysage, plus sévère que de coutume, est comme rayé par les lances.

7. *Le départ d'Agar.* — Voici maintenant les tribulations domestiques d'Abraham et ses amours ancillaires. Il faut lire ici la Bible en latin [1]. La physionomie d'Abraham, quand Sara lui confie Agar, demeure merveilleuse malgré les restaurations qu'elle a pu subir : quant à la servante, elle croise ses mains en signe d'obéissance, avec le même geste que la vierge de l'*Annonciation*. Sara ne tarde pas à être jalouse d'Agar ; celle-ci, dès qu'elle a l'espoir d'être mère, méprise sa maîtresse. Sara se plaint à son mari qui lui dit de traiter sa servante comme il lui plaira ; et voici que Sara, d'une corde nouée, frappe à coups redoublés la pauvre Agar qu'elle a prise par les cheveux et qui essaie en vain de lui retenir le bras. Maltraitée de la sorte, Agar s'en va : nous la voyons s'éloigner et retourner la tête d'un air de mépris. Un ange, qui a quatre ailes pour voler plus vite, vient vers elle qui s'est assise au loin et qui pleure ; il lui dit de retourner vers son maître. Plus loin Abraham est agenouillé devant les trois anges qui viennent lui rendre visite [2]. Un lièvre s'enfuit, étonné de voir le patriarche à genoux ; des canards nagent dans un ruisseau ; une biche est

1. *Genèse,* ch. XVI.
2. *Id.,* ch. XVII.



Phot. Alinari. Planche XXI.

LA CONSTRUCTION DE LA TOUR DE BABEL : PARTIE GAUCHE (1470).

Pise, Campo Santo.

en train de paître. Les anges ont accepté l'hospitalité que leur offrait Abraham; les voici à table avec lui, et l'un d'eux lui annonce que Sara lui donnera un fils. Celle-ci se tient sur la porte de sa tente et elle fait un geste pour dire qu'une telle chose n'est plus possible. Agar écoute, inquiète, la prédiction de l'ange; Abraham paraît aussi incrédule que Sara, et il regarde bien l'ange comme pour voir s'il ne se moque pas de lui. Les visages juvéniles des anges font contraste avec sa vieille tête chauve. On le voit ensuite qui est allé accompagner ses visiteurs et qui revient très pensif. [1]

8. *L'incendie de Sodome.* — Si on ne voyait que ce qui se passe dans le ciel, on pourrait croire que les anges incendiaires font une partie de plaisir en lançant des boules de flammes; mais en bas tout brûle; les maisons s'écroulent; tout le monde va périr écrasé par les pierres ou dévoré par le feu [2]. Les Sodomites ont bien pu mériter ce châtiment

1. La composition manque d'unité et a été terriblement restaurée (les têtes des anges, nous l'avons vu, sont de Rondinosi), mais les scènes de famille, fort comiques, sont rendues avec beaucoup d'esprit.

Deux personnages, en costume du quinzième siècle, sont debout à gauche de la fresque; l'un d'eux tient des gants et doit être un grand seigneur, l'autre présente quelque ressemblance avec le portrait de Benozzo au palais Médicis, bien que la mâchoire soit ici plus forte et les joues plus charnues. A quinze ans de distance Benozzo pouvait avoir engraissé.

2. *Genèse,* ch. XIX.

terrible, mais Benozzo a pensé aux enfants innocents, et il nous montre de pauvres mères suppliant le ciel. Une d'elles essaie de protéger les siens en étendant sur eux son tablier. De toutes ces femmes une seule, qui garde un tranquille visage, a l'air d'une courtisane. Cependant, à droite du tableau, Loth s'éloigne de Sodome avec ses filles (pl. XXIII, p. 136). Sa femme, qui s'est retournée, est frappée d'étonnement et, pour nous montrer qu'elle est changée en statue de sel, Benozzo l'a peinte en blanc. Ses deux filles sont gracieuses, mais on voit à leur démarche que les fardeaux qu'elles ont sur la tête sont lourds; l'une d'elles tient aussi un coffret à bijoux. Leur père qui les précède a l'air hébété; sa démarche est semblable à celle du saint Joseph de Fra Angelico dans la *Fuite en Égypte*[1]. L'ensemble est d'une belle unité impressionnante. Il y a dans les cadavres qui jonchent le sol des raccourcis très remarquables, et la métamorphose de la femme de Loth est traitée avec une grande habileté.

9. *Le sacrifice d'Isaac*[2]. — Abraham, devenu père

1. L'un des panneaux provenant de l'église de l'Annunziata, maintenant à l'*Accademia*.

2. Les livres de compte nous font voir que cette fresque était terminée en 1474. Botticelli, alors âgé de trente ans, fit cette année-là un séjour à Pise, et il fut question de lui confier une partie de la décoration du Campo Santo. Voir Charles Diehl, *Botticelli*, p. 33 et 34.

d'Isaac, a de nouvelles tribulations. Sara, nous dit la Bible [1], ayant vu le fils de l'Égyptienne jouer avec Isaac, demanda à Abraham de les chasser puisqu'Ismaël ne pouvait être l'héritier en même temps qu'Isaac. Dans Benozzo les demi-frères ne jouent pas; ils se battent, et Agar se réjouit de voir que son fils est le plus fort. La pauvre femme est de nouveau chassée; nous la voyons qui disparaît derrière la tente, emportant tout ce qu'elle possède en un ballot sur sa tête, et entraînant le petit Ismaël qui marche les pieds nus; ils s'en vont dans la solitude de Bersabée, où ils souffrent de la soif. Il est dit dans la Bible que c'est sur l'ordre de Dieu qu'Abraham a renvoyé Agar, mais Benozzo ne semble pas pardonner cette dureté au patriarche; c'est au moment même où Agar disparaît derrière la tente que Dieu vient demander à Abraham de lui offrir Isaac en holocauste [2]. Pour que cet ordre lui soit plus cruel, Isaac près de lui dort tranquillement. Bientôt nous assistons aux apprêts du départ. Un serviteur tient l'âne par la bride, tandis qu'un autre attache au bât le bois qui servira au sacrifice et les provisions pour la route. Isaac demande à son père où est la victime et Abraham lui répond : « Dieu y pourvoira. » Les voici déjà qui gravissent à pied la colline, Isaac portant le faisceau de bois sur son épaule, Abraham allant devant;

1. *Genèse*, ch. XXI.
2. *Id.*, ch. XXII.

il tient la torche allumée et un grand couteau, et il se retourne pour regarder tristement son fils. Enfin Isaac, presque nu, est agenouillé, les mains liées, sur l'autel du sacrifice, et paraît très mal à l'aise. Abraham va frapper, quand un ange au vol rapide lui arrête la main, et lui montre le bélier qu'il faut immoler à la place d'Isaac. Abraham et son fils en seront quittes pour la peur[1].

10. *Le mariage d'Isaac.* — Abraham charge Eliézer d'aller chercher une épouse pour son fils[2]. Le serviteur, pour jurer qu'il exécutera les ordres, est à genoux devant son maître, et, conformément au texte biblique, il lui met les mains sur les cuisses. Cette scène se passe sous un beau portique dont la frise a des moulures d'une grande finesse. Isaac est là avec de grands chiens de chasse. La Bible nous dit qu'il avait quarante ans quand il se maria.

1. Dans cette composition, comme dans beaucoup d'autres, les scènes se trouvent trop rapprochées; nous n'avons pas moins de six Abraham. Il y a bien une vallée où les yeux peuvent se reposer au milieu de la fresque, mais il est difficile de voir moins de trois Abraham à la fois. Ghiberti, il faut l'avouer, avait été beaucoup plus heureux en traitant le même sujet. L'harmonieuse simplicité de sa sculpture produit une impression plus intense que les détails trop nombreux que nous avons dans la longue fresque. Une chose cependant est charmante dans la composition de Benozzo, c'est le repas que font après l'épreuve Abraham et Isaac, en compagnie de leurs deux serviteurs et de leur âne.

2. *Genèse,* ch. XXIV.

Benozzo a trouvé plus poétique d'en faire un beau garçon de vingt ans. Nous sommes bien vite en Mésopotamie (le paysage ressemble toujours à celui de la Toscane). Eliézer arrive au pays de Bathuel. Auprès de la fontaine Rébecca lui offre à boire; elle se sert pour cela d'une cruche semblable à celle dont se servent encore les Toscans, et qu'ils appellent *mezzina*. Les chameaux sont demeurés à quelque distance de la fontaine. Ces animaux n'étaient pas familiers à Benozzo qui leur préférait les chevaux. Eliézer offre à Rébecca les bijoux; elle les admire et on voit ses mains qui hésitent et qui désirent, tandis qu'elle a toujours sa cruche sur la tête. A droite de la fontaine, ce sont deux nouveaux épisodes du mariage. La caravane est de retour à la maison d'Abraham; Rébecca est descendue de cheval; Abraham l'accueille en lui prenant les deux mains et il la considère attentivement; elle, au contraire, regarde curieusement Isaac qui paraît ébloui et intimidé par sa beauté; Eliézer, les mains jointes, observe cet accueil; il voudrait savoir si la jeune fille plaira à son maître. Enfin, sous un très beau portique aux colonnes carrées, avec chapiteaux corinthiens, nous assistons au repas de noces. Les trompettes sonnent en signe d'allégresse, Isaac est en face de sa jeune épouse; celle-ci, la main sur la poitrine, jure fidélité. Le vieil Abraham paraît inquiet. Eliézer est assis à la droite de Rébecca, il est joyeux et, levant

son verre, il boit à la prospérité des jeunes époux. Un chat auprès de la table semble réclamer sa part du festin. Cet accueil d'Abraham et ce repas sont de l'invention de Benozzo, mais il lisait la Bible avec attention; il n'a pas fait figurer Sara à ce festin; elle était morte quelque temps auparavant, et c'est peut-être à cause de cette mort que Benozzo a donné à Abraham son air de tristesse[1].

11. *Naissance d'Esaü et de Jacob.* — Rébecca a mis au monde deux jumeaux[2]. Elle est assise sur un grand lit sculpté et une servante lui verse de l'eau sur les mains; elle s'appuie sur deux oreillers. Il semble que la maternité l'ait rendue plus belle encore. A droite et à gauche, des visiteuses viennent complimenter l'accouchée. Au pied du lit c'est déjà un autre épisode : deux nourrices s'occupent des jumeaux. Celle qui tient Esaü est tout attristée de le voir si laid. Il est en effet, ainsi que l'indiquait la Bible, tout couvert de poils. On admire au contraire Jacob. Sa nourrice en est ravie et orgueilleuse. C'est lui qu'on va baigner le premier. L'eau est versée dans la cuvette, et une femme déroule des langes semblables à ceux dont on enve-

1. Cette fresque est bien supérieure à la précédente. Dans le premier épisode il y a un beau jeune homme, la main sur la hanche, ses lévriers auprès de lui, qui est d'une grâce exquise. Éliézer, à genoux devant Rébecca, est d'une taille exagérée.

2. *Genèse,* ch. XXV.

loppe encore les enfants en Italie. Cette femme, on la reconnaît vite à sa coiffe et à son joli visage, c'est déjà Rébecca elle-même ; elle tourne le dos au pauvre Esaü et admire Jacob. Celui-ci a l'air rusé, tandis qu'Esaü met son doigt dans sa bouche et semble très innocent. Cette partie de la composition, malgré les retouches si malheureuses du premier plan, demeure d'une grande beauté [1].

L'architecture est merveilleuse bien que paradoxale, puisque nous sommes sous une loggia.

Au milieu de la fresque est une construction qui ressemble à un arc de triomphe. C'est sous cette voûte que Jacob achète à Esaü son droit d'aînesse pour un plat de lentilles. Esaü revient de la chasse ; on distingue ses bras et ses jambes velus ; à sa ceinture est la corne qui lui sert pour appeler ses chiens ; ceux-ci semblent harassés comme lui, et l'un d'eux se couche en arrivant ; un des serviteurs tient un faucon. Jacob est tranquillement assis à table : il tient de la main droite le plat de lentilles qu'il n'est disposé à céder que quand Esaü aura prononcé son serment. Un jeune homme debout auprès de la table désapprouve Jacob de ce qu'il profite de l'état de fatigue de son frère pour lui acheter à si bon compte son droit d'aînesse [2].

1. Ghirlandio l'avait probablement étudiée avant de composer son admirable *Naissance de la Vierge* à Santa Maria Novella.

2. Cette partie si intéressante de la fresque est dans un état lamentable ; il faut ici consulter l'eau-forte de Lasinio.

A droite du porche, le vieil Isaac demande à Esaü d'aller à la chasse et de lui préparer un plat de gibier, et il lui donnera sa bénédiction [1]. Isaac est très vieux; il s'appuie sur un long bâton; il est presque aveugle. Rébecca et Jacob entendent ce qu'il dit à Esaü, et ils méditent leur tromperie. Jacob reparaît; il est vêtu des vêtements d'Esaü. Le voilà à genoux devant Isaac qui vient d'achever son repas servi sur une petite table. Jacob porte une main sur son cœur comme pour affirmer qu'il dit la vérité Isaac est bien hésitant, mais il bénit tout de même. A peine est-il debout qu'Esaü arrive et lui présente le plat qu'il a préparé. Isaac s'aperçoit qu'on l'a trompé, et il en est attristé, mais il est si faible d'intelligence et de volonté qu'il n'aura pas même le courage de gronder Rébecca et Jacob. Les chiens d'Esaü flairent les plats où Jacob a mangé et, eux non plus, ne semblent pas satisfaits.

12. *Le mariage de Jacob.* — Le faible Isaac donne de nouveau sa bénédiction au jeune fourbe [2]. La peinture a beaucoup souffert; nous distinguons cependant, à un angle de la maison, Rébecca qui prend à part son fils préféré; elle lui dit à l'oreille qu'Esaü, dans sa colère, menace de le tuer, et elle lui conseille de partir. Il se met en route,

1. *Genèse,* ch. XXVII.
2. *Id.*, ch. XXVIII.



Phot. Alinari. Planche XXII.

CONSTRUCTION DE LA TOUR DE BABEL : PARTIE DROITE (1470).

Pise, Campo Santo.

en effet, puis, la tête appuyée sur la pierre fameuse, il voit en rêve l'échelle sur laquelle des anges montent et descendent. Benozzo attache peu d'importance aux choses surnaturelles et étranges. En revanche, il a rendu avec soin tous les détails de la rencontre de Jacob avec sa cousine : « Jacob, dit la Bible [1], s'en alla vers l'Orient. Il vit un puits dans les champs et des troupeaux de brebis couchés auprès... Comme il parlait avec les bergers, Rachel arriva conduisant le troupeau de son père... Dès que Jacob la vit, il s'approcha, roula la pierre de dessus l'ouverture du puits, et abreuva le troupeau. Ensuite il embrassa Rachel. » Benozzo a traduit tout cela fidèlement; cependant on ne voit pas la pierre du puits, et certainement Jacob n'a pas attendu que les brebis fussent désaltérées pour embrasser sa cousine. Lia est derrière sa sœur et paraît jalouse. Un peu plus loin Jacob converse avec Laban; mais le peintre n'a pas pu traduire toutes les tromperies que se font réciproquement l'oncle et le neveu, qui seront bientôt beau-père et gendre.

Enfin voici les noces : nous n'en sommes plus au repas, cette fois, mais à la danse, bien qu'il ne soit pas question de pareille chose dans la Bible. Un jeune homme danse allégrement avec une jeune femme dont la longue robe fait des plis gracieux.

1. *Genèse,* ch. XXIX.

Des jeunes filles qui se tiennent par la main s'avancent aussi dans la danse ; Jacob demeure assis entre ses deux femmes. Il appuie la main droite sur l'épaule de Lia qu'il a épousée malgré lui et qui, dit la Bible, a les yeux chassieux, et il a le bras gauche mollement passé sous celui de la jolie Rachel. Les deux mariées sont très élégantes pour des bergères.

Plus loin, Jacob discute avec son beau-père; Laban sort d'une tente où il avait pensé retrouver les idoles d'or que lui a volées sa fille. Il faut, ici encore, lire la Bible en latin [1]. Benozzo s'est tiré avec infiniment d'esprit d'un passage difficile. Enfin le beau-père et le gendre font un pacte et, pour mieux s'entendre, ils ont construit un tumulus ; se plaçant l'un d'un côté et l'autre de l'autre, ils se jurent de ne jamais le franchir. Jacob a auprès de lui ses deux femmes, leurs jolies servantes et déjà plusieurs enfants qui lui viennent des unes et des autres. Enfin Benozzo a trouvé encore un peu d'espace pour représenter la lutte de Jacob avec l'ange [2]. Ils sont sous un palmier et se tiennent corps à corps, mais il semble que ce soit plutôt un jeu qu'une lutte sérieuse [3].

1. *Genèse,* chap. XXXI.

2. *Id.,* ch. XXXII.

3. Cette fresque dans son ensemble est une de celles où Benozzo a mis le plus de grâce et de belle humeur, elle a beaucoup souffert. La gravure de Lasinio est fort bonne.

13. *La rencontre d'Esaü et de Jacob.* — Ce n'est pas par amitié, mais par crainte, que Jacob se réconcilie avec son frère[1]. Jacob montre à Rachel Esaü qui vient de loin à cheval avec sa nombreuse armée; Rachel, pour mieux voir, met sa main au-dessus de ses yeux. Jacob a avec lui le reste de sa famille et quelques soldats armés de lances. Esaü bientôt serre la main de son frère qui s'est agenouillé, et il lui met l'autre main sur l'épaule. Son visage et son maintien indiquent combien il a souffert; les chagrins l'ont vieilli; à l'impétuosité avec laquelle il vient pardonner à son frère hypocrite, on sent quel bon naturel il avait. Le récit biblique est ici fort attendrissant, et Benozzo l'a traduit avec beaucoup de sentiment.

La partie droite de la fresque est consacrée à l'histoire de l'enlèvement de Dina[2]. Sichem entraîne la jeune fille vers sa demeure. L'attitude du jeune homme montre combien il est épris; quant à Dina, c'est à peine si elle fait mine de résister. Ses frères vont la venger en employant la trahison. Le père du jeune homme essaie en vain d'arranger les choses. Il y a là une tuerie cruelle[3].

1. *Genèse,* chap. XXXIII.

2. *Id.*, ch. XXXIV.

3. L'architecture de cette fresque est riante, mais le ciel a été refait et beaucoup de détails charmants du paysage sont absolument effacés. Nous distinguons cependant au premier plan de nombreux oiseaux : un canard sauvage qu'un chien fait envoler, un héron qu'un faucon vient tourmenter, un faisan qui, dans son

14. *L'innocence de Joseph.* — Tout un fragment de la fresque a disparu; on ne voit plus Joseph racontant son premier songe devant toute sa famille, mais nous le voyons racontant le second; Benozzo a rendu habilement la surprise et le mécontentement que cause au père et aux frères l'orgueil du jeune homme. Cette scène se passe encore sous un riant portique dont la frise est d'un gracieux dessin.

Les épisodes se succèdent rapidement. Le jeune songeur s'en va seul; sa démarche n'est pas celle d'un homme modeste. Ses frères, qui gardent au loin leurs moutons, le voient venir et méditent sa mort. Bientôt on le descend dans la citerne; on teint du sang d'un chevreau sa tunique que l'on rapporte à son père.

La douleur de Jacob est profonde. Cependant Joseph, retiré de la citerne, est vendu par ses frères à un marchand madianite. Celui-ci arrive chez Putiphar. Bien qu'à ce moment-là il ne soit

vol, passe auprès d'un gros vautour. Il y avait enfin dans cette fresque de nombreux portraits. Totti nous dit qu'on y reconnaissait Laurent le Magnifique, et qu'il était à côté d'un petit homme gras surnommé le *Poccioso;* l'office de ce dernier pendant la guerre de Pise avait consisté à donner à boire aux femmes qui combattaient pour la patrie. La fresque a trop souffert des restaurations pour qu'il soit facile d'y retrouver Laurent et le petit homme gras. En revanche il y a là, tout à fait à droite, dans le groupe du premier plan, un portrait qui paraît ressembler fort à celui de Benezzo dans l'oratoire des Médicis.

pas question de la femme de Putiphar dans la Bible, Benozzo nous la présente aussitôt; elle est très jeune et très jolie, et elle conseille à son vieux mari d'acheter ce beau jeune homme. L'argent est en effet compté au marchand madianite. Puis nous sommes témoins de la vaine tentative de la femme de Putiphar (pl. XXIV, p. 144). Nous avions une belle étude de nu dans le Joseph descendu dans la citerne; ici c'est une charmante étude de déshabillé. La scène se passe dans une alcôve; la jeune femme est auprès de son lit dont on aperçoit l'oreiller : sa belle poitrine est découverte; mais elle cherche en vain à retenir Joseph qui s'enfuit à toutes jambes. Ce que le peintre a mis de plus amusant dans cette scène, c'est justement la rapidité avec laquelle Joseph se sauve. Il ne prend pas, comme dans la Bible, le temps de répondre à la femme de Putiphar. Sa pudeur a été surprise, et il se sauve instinctivement. Pour rendre son innocence moins invraisemblable, le peintre l'a représenté très jeune. Et quand, les mains liées, on le conduit en prison, il paraît à peine se rendre compte de ce qui s'est passé. Pendant cette scène, deux chiens aboient autour d'un singe. Sur la terrasse toscane de la maison de Putiphar, deux servantes observent ce qui se passe [1].

1. Cette fresque est très endommagée et très restaurée, mais elle demeure un des chefs-d'œuvre de Benozzo.

15. *Joseph reconnu par ses frères.* — Nous voici dans le magnifique palais de Pharaon [1].

Celui-ci interroge les devins qui demeurent embarrassés pour interpréter ses songes [2]. Le grand pannetier lui présente le jeune Joseph qui a si bien su interpréter les siens. Les prédictions de Joseph plaisent tellement au Pharaon que, rendant la liberté au prisonnier, il le charge d'administrer sa maison et lui confie le haut gouvernement de toute l'Égypte. « Pharaon, dit la Bible, ôta son anneau de sa main et le mit à la main de Joseph, puis il le fit revêtir de beaux habits de lin et lui mit au cou un collier d'or. » Benozzo n'avait garde de négliger ces détails. Il a donné un caractère solennel à cette cérémonie de la remise de l'anneau. Elle a lieu dans un édifice qui ressemble à une basilique et au fond de laquelle retentissent des trompettes.

Les sept années d'abondance passent vite. Sous ce même édifice voici déjà l'histoire de la coupe et l'humiliation des frères de Joseph [3]. Joseph les interroge, ils ne le reconnaissent pas. La coupe est retrouvée dans le sac du petit Benjamin, et voici que les frères de Joseph sont à ses genoux et que Ruben le supplie de le prendre comme esclave

1. Il y a là des colonnes grecques, des cintres romains et des ogives, mais tout cela fait un harmonieux mélange. Une coupole rappelle celle de Santa Maria del Fiore.

2. *Genèse*, XLI.

3. *Id.*, ch. XLIV.

au lieu de Benjamin. Le puissant ministre s'attendrit; il porte la main à ses yeux baignés de larmes.

C'est au-dessus de cette fresque qu'est la signature de Benozzo dans une longue inscription laudative en distiques latins [1]; et c'est au-dessous de cette histoire de Joseph qu'il avait accepté des Pisans un emplacement pour sa tombe. Peut-être avait-il pensé borner là son travail, déjà si formidable, dans ce Campo Santo. Il se peut aussi que cette fresque ait été celle dont il était le plus satisfait. On y admire encore aujourd'hui, malgré les retouches, des détails charmants, tels que le visage plein de surprise et de tristesse du petit Benjamin, quand on retrouve la coupe dans son sac [2].

16. *L'enfance de Moïse.* — Nous sommes encore

1. En voici le texte qui nous montre à quel point le peintre a été admiré de son vivant :

Quid spectas volucres, pisces, et monstra ferarum
Et virides sylvas aethereasque domos?
Et pueros, juvenes, matres, canosque parentes.
Queis semper vivum spirat in ore decus?
Non haec tam variis finxit simulacra figuris
Natura ingenio foetibus apta suo;
Est opus artificis; pinxit viva ora Benozzus :
O superi vivos fundite in ora sonos.

2. A gauche, dans une partie de la fresque qui a été reportée sur toile, on distingue un très beau jeune homme qui fait penser aux jeunes gens de Botticelli ou de Filippino Lippi.

dans la demeure des Pharaons, mais ce n'est plus la même que du temps de Joseph[1].

Le nouveau roi d'Egypte tient dans ses bras le petit Moïse, le bel enfant que sa sœur lui a présenté. Moïse a pris dans sa petite main, comme un jouet, la couronne du souverain[2]. Celui-ci très inquiet semble dire : « Surtout ne la laisse pas tomber! » Nous en voyons bientôt les éclats par terre. Les devins sont effrayés d'un tel présage. C'est alors qu'a lieu l'épreuve du charbon ardent : Pharaon tient toujours le petit Moïse, et celui-ci étend la main pour saisir la braise qu'un gracieux page lui présente dans un plateau. Ce prodige attriste le roi qui cependant n'a pas l'air d'un méchant homme, et qui tient le petit Moïse avec grand soin. Les devins, témoins du prodige, sont pleins d'étonnement.; les femmes, au contraire, qui aiment cet enfant, sont ravies de ce qui arrive.

Quand nous revoyons Moïse, c'est déjà un homme mûr et il a une grande barbe : il discute avec Pharaon devenu vieux; il lui demande la liberté du peuple d'Israël[3]. Pharaon ne peut consentir, mais il regarde avec surprise et effroi le visage puissant et impérieux de Moïse. Celui-ci, pour montrer sa puissance au roi et à son en-

1. Le palais qui est à gauche ressemble à celui des Médicis à Pise.

2. Flavius Josèphe, *Antiquités juives,* I, ix.

3. *Exode,* ch. v.



Phot. Alinari.

Planche XXIII.

LA FEMME DE LOTH (VERS 1470).

Pise, Campo Santo.

tourage, change son bâton en dragon [1]. On ne sait plus si ce que Moïse tient dans sa main est son bâton ou la queue de la bête. La surprise de Pharaon et l'effroi d'un homme que poursuit le monstre sont rendus avec beaucoup de vérité, et l'ensemble de la fresque est d'un effet très agréable. On est un peu choqué cependant de la métamorphose trop rapide de Moïse : c'est un petit enfant dans les bras de Pharaon, et à moins de deux pas de distance, sur les mêmes dalles, sans aucune séparation, le voici avec la forte stature et la longue barbe que Michel-Ange lui donnera plus tard.

17. *Le passage de la Mer Rouge.* — Cette fresque est presque complètement détruite et elle avait subi de graves restaurations. On distingue encore quelques têtes des hommes et des chevaux qui se noient [2]. Ce qui subsiste du paysage est fort beau; ici encore des orangers gigantesques nous indiquent que nous sommes dans un pays très chaud, mais Benozzo, dans une ville située au bord de la Mer Rouge, a eu la fantaisie de faire figurer le

1. *Exode,* chap. VII.

2. Si cette fresque était conservée, il serait intéressant de la comparer à celle de Cosimo Rosselli sur le même sujet à la chapelle Sixtine. Cosimo est l'élève le plus connu de Benozzo; il a la même manière, mais le génie lui manque. Son œuvre la plus originale est une fresque dans l'église Sant' Ambrogio à Florence; elle représente une procession, et c'est une scène du temps avec de nombreux portraits.

Dôme de Pise et la Tour penchée. Sur le rivage, après avoir traversé la mer à pied sec, on se repose et on rend grâces à Dieu. Une femme donne le sein à son enfant; Moïse improvise des sources.

18. *Les tables de la loi.* — Avant de monter sur le Sinaï, Moïse fait ses recommandations à son peuple et, pour n'être pas importuné pendant qu'il aura ses entretiens avec Jéhovah, il établit un barrage. On enfonce des pieux pour faire une palissade. Puis Moïse est monté sur le Sinaï pour recevoir les tables de la loi; le peuple est resté en bas. « Et voici, dit la Bible [1], qu'il y eut des tonnerres, des éclairs et une épaisse nuée sur la montagne, et un son de trompette très fort; le peuple qui était au camp trembla. » Benozzo s'est surtout appliqué à rendre cette frayeur du peuple. Les hommes mêmes ont peur et osent à peine regarder la montagne. Un jeune garçon essaie de rassurer son petit frère qu'il prend dans ses bras; un autre enfant se réfugie dans le sein de sa mère; une femme se bouche les oreilles. Mais la peur ne dure pas longtemps. Le peuple s'est habitué aux bruits de la montagne et bientôt il se met à adorer le veau d'or sous lequel brûlent des offrandes. En réalité Benozzo n'a mis qu'un seul personnage à genoux devant le veau d'or; Aaron est auprès, debout

1. *Exode,* XIX, 16.

et la tête baissée; sa longue barbe est repliée sur la poitrine, et il n'a pas la conscience tranquille. Des jeunes gens jouent du violon et du tympanon, et des jeunes filles aux belles robes se mettent à danser. Et là-dessus Moïse arrive. Benozzo, au lieu de faire un Moïse furieux, le montre étonné et désolé. Il ne jette pas les tables de la loi; elles lui tombent des mains [1].

19. Ici était *l'Histoire de Dathan et Abiron.* — Cette fresque, qu'il eût été intéressant de comparer avec celle de Botticelli à la chapelle Sixtine, est complètement détruite. Nous ne retrouvons plus que quelques traces des dessins de Benozzo qui sont très vigoureux et indiquent de belles draperies.

20. *La verge d'Aaron.* — Ayant à peindre le tabernacle de l'alliance et l'arche sainte, Benozzo n'a eu garde d'oublier les deux chérubins dont il est parlé dans la Bible [2]. Le Tabernacle est recouvert de riches draperies. Nous y voyons les douze verges que Moïse a placées à l'intérieur [3]. A l'une d'elles les feuilles ont repoussé; et Moïse fait voir que c'est celle sur laquelle est écrit le nom d'Aaron; la

1. Cette fresque conserve un grand charme, bien que les personnages du premier plan aient été pitoyablement repeints par Rondinosi.

2. *Exode,* XXXVII.

3. *Nombres,* XVII.

mission de la tribu de Lévi se trouve ainsi confirmée. Benozzo a conservé à Moïse sa majesté sacerdotale, mais il y a disproportion entre cette intelligence si forte qu'elle sort en rayons de feu de son front, et la simplicité de ce miracle. Il en est de même pour l'histoire du serpent d'airain qui est représentée à droite. Benozzo a surtout cherché à y rendre l'étonnement des gens. Un petit enfant, qui a peur des vrais serpents, se réfugie dans les jupes de sa mère.

21. Il ne reste pour ainsi dire plus rien de la fresque où se terminait l'histoire de Moïse. On distingue à peine Balaam qui frappe son âne. Dans le haut, Dieu montre à Moïse la terre promise. Les couleurs de ces deux petits fragments ne sont même plus celles de Benozzo.

22. *La chute de Jéricho; David et Goliath.* — C'est d'abord le passage du Jourdain[1]; on porte l'arche de l'alliance dans le lit du fleuve dont les eaux se sont retirées, et l'on y ramasse des pierres pour l'autel des douze tribus. Puis, c'est la chute des murailles de Jéricho[2]; on distingue encore la grande ville que Benozzo avait peinte, avec ses tours, ses palais, ses murailles crénelées; c'est une des plus belles qu'il ait imaginées. Plus loin c'est l'histoire de

1. *Josué*, ch. III.
2. *Id.*, chap. VI.

David et de Goliath. Le jeune David s'avance à peine vêtu, tenant son bâton et faisant tournoyer sa fronde. Le géant reçoit la pierre au milieu du front. Il y porte la main, tandis qu'il chancelle. Il n'avait pas compté sur cette arme-là. Derrière lui les soldats, en le voyant tomber, s'enfuient effrayés. David s'approche alors du géant terrassé, met sa main sur la vaste poitrine pour voir si le cœur bat encore, puis il va montrer au roi Saül l'énorme tête qu'il a coupée; la pierre est restée dans le front. Saül regarde fixement David; il se demande avec inquiétude si cet intrépide jeune homme ne sera pas bientôt plus puissant que lui.

23. *La reine de Saba.* — Cette dernière fresque est presque entièrement détruite. Il ne reste que quelques personnages à droite et une partie du palais à double *loggia*. Un paon est perché entre deux colonnes; de nombreuses gens regardent l'arrivée du somptueux cortège. Nous pouvons nous faire une idée de cette composition par une petite copie à la plume et au lavis, faite au dix-septième siècle, et qui est au Musée Civique de Pise. A gauche on voyait le départ à cheval de la reine de Saba. C'était encore une de ces longues cavalcades qui plaisaient tant à Benozzo. La reine était assise sur son cheval; son chapeau à larges bords était ceint d'une couronne; des serviteurs allaient à pied devant et derrière elle; ses dames

d'honneur la suivaient à cheval. Puis venaient les hommes. Des chiens de toute espèce couraient autour des chevaux. Dans le lointain on voyait un bouvier avec son chien et un berger avec ses brebis. Sur le haut était un village dans une position analogue à celle de Montefalco. On voyait une autre cavalcade qui passait par un autre chemin et dans laquelle étaient des chameaux et des éléphants. Des jeunes gens prenaient part à une chasse au héron. Plus loin, la reine, descendue de cheval, coiffée d'un nouveau chapeau orné d'une couronne, était reçue par Salomon qui lui prenait les deux mains. Combien Benozzo avait dû la faire gracieuse et coquette, et quelle dommage de n'avoir plus qu'une mauvaise copie! Derrière la reine étaient deux nains et une jolie jeune fille qui relevait sa longue traîne.

En travaillant à cette dernière grande fresque, le vieil artiste devait se souvenir du temps où, très jeune encore, il aidait Ghiberti à exécuter la porte du Baptistère de Florence : Salomon y reçoit aussi la reine de Saba. Que de chevauchées réelles Benozzo avait accomplies lui-même depuis ce temps-là, quand il s'était rendu à Orvieto, à Rome, à Montefalco, à Viterbe, à San Gimignano! Vasari nous dit que, dans cette dernière fresque, il s'était représenté à cheval, sous les traits d'un petit vieux au visage rasé. Pour qu'on le reconnût dans

la suite nombreuse de la reine de Saba, il avait mis un papier blanc à son chapeau.

C'est ainsi que le bon peintre enseignait aux Pisans les histoires de l'Ancien Testament. Pour être plus clair, il écrivait au-dessus des fresques un résumé des faits principaux qu'il interprétait, et, comme il s'adressait cette fois non plus à des moines, mais au peuple, ces inscriptions étaient rédigées en italien. Elles sont aujourd'hui très effacées, mais avec un peu de patience on peut en retrouver quelques-unes [1]; malgré leur étendue et les renseignements qu'elles donnent, il est nécessaire de se reporter aux textes bibliques pour bien suivre les détails de l'interprétation du peintre. Il s'efforçait, on le sent, d'être aussi complet que possible dans ses leçons. Elles plurent infiniment. Des témoignages contemporains et entre autres le petit poème sur les beautés du Campo Santo composé du vivant de Benozzo par Michelagnolo de Cristofano [2], qui était trompette à Pise, font preuve

1. Voici celle qui est au-dessous de la seizième fresque :
Come Faraone avendo in braccia Moyse essendo piccolo fangli gittò in terra la corona del capo e rupela. Faraone se ne costristò e fecero venire del fuoco e misseselo in bocha e per questo atto non dubitò più. Venuto Moyse in età perfetta Iddio lo mandò a dire a Faraone che lasciasse il suo popolo. Faraone non gli credette. Moyse fece molti miracoli. Fra i quali una mazza diventare un drago.

2. Voir I. Supino, *Il Camposanto di Pisa,* p. 300.

d'une admiration enthousiaste. On peut se demander toutefois si le peintre, chargé d'enseigner au peuple la sainte Écriture, s'est bien acquitté de sa tâche. Il existe une grande poésie juive, celle des *Psaumes*, celle des *Prophètes;* Michel-Ange en comprendra la grandeur; mais il eût été difficile à Benozzo de mettre une belle couleur locale dans les épisodes de la *Genèse* ou de la vie de Moïse qu'il avait à interpréter. Malgré les palmiers et les grands orangers, malgré les tentes et les chameaux, le peintre ne nous a fait voir que des horizons italiens, et les seuls Orientaux de ces fresques sont ces fugitifs de Byzance dont nous reconnaissons les coiffures. Il n'a pas réussi davantage à retenir notre attention sur les misères humaines et les laideurs morales qui imprègnent de tristesse les premières pages de la Bible. Les sujets imposés au peintre étaient presque tous des scènes de famille répugnantes ou odieuses : un fils raille son père en état d'ivresse; ce même père maudit son fils et le chasse de la maison; un vieillard laisse battre, puis congédier par sa femme la servante qui lui a donné un fils; ce vieillard encore, obéissant, il est vrai, à un ordre divin, va égorger son fils; des frères se trompent les uns les autres, veulent se tuer, se vendent à prix d'argent. Il faut ajouter à cela les villes qui brûlent, les batailles, les massacres. C'est à peine s'il y a dans la *Genèse* et dans l'*Exode* quelques scènes plus aimables,



Planche XXIV.

L'INNOCENCE DE JOSEPH (1478).

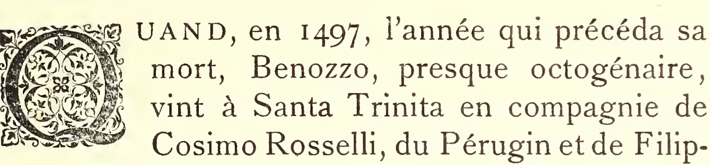
Pise, Campo Santo.

celles où l'on abreuve les troupeaux, où l'on offre des bijoux aux jeunes filles. L'impression que nous laisse l'œuvre de Benozzo Gozzoli est très différente. Si le texte de la Bible nous est d'un grand secours pour comprendre les fresques du Campo Santo, il faut avouer, au contraire, que ces peintures ne pouvaient guère renseigner les Pisans sur le caractère des premiers Israélites et sur les milieux dans lesquels ils ont vécu. Elles se prêteraient assurément beaucoup mieux à l'interprétation de l'épopée homérique. N'y a-t-il pas, par exemple, dans la description du bouclier d'Achille, des passages que l'on croirait véritablement traduits en couleur par Benozzo. On y voit une belle vigne chargée de raisins où circulent des vendangeurs. Les jeunes filles et les jeunes hommes qui aiment la gaieté portent le doux fruit dans des paniers d'osier. Plus loin il y a des brebis blanches dans un grand pacage. Nous voyons des armées éclatantes d'airain, des batailles, des querelles, des scènes devant les tribunaux, mais aussi les travaux du labourage, les moissons, des noces et des festins, nous entendons les chants d'hyménée, et voici 'es danses : « Les adolescents et les belles jeunes filles, nous dit le vieux poème [1], dansaient avec ardeur en se tenant par la main. Celles-ci portaient des robes légères, ceux-là des tuniques finement

1. *Iliade,* XVIII, v. 593 et suiv.

tissées... Habilement ils dansaient en rond avec rapidité... Ils tournaient ainsi en s'enlaçant par dessins variés, et la foule charmée se pressait autour. Et deux sauteurs bondissaient au milieu du chœur... » N'est-ce pas de la même façon que Benozzo fait tournoyer ses jeunes gens dans les noces de Jacob? Si le peintre florentin nous rappelle ainsi la poésie homérique, cela tient sans doute un peu à ce que le vieil hellénisme se réveillait alors partout en Italie, mais il y a une raison plus forte encore, c'est le sentiment profond de la nature et de l'activité humaine qui anime toute cette œuvre. Ces vendangeurs, qui cueillent et qui foulent le raisin, ces ouvriers qui construisent une tour, ces jeunes gens qui chassent, ces jeunes filles qui dansent, ces mères qui protègent leurs enfants, ces vieillards qui caressent de jeunes têtes, ne sont ni juifs, ni grecs, ni même italiens : ils sont de tous les temps. En face du *Triomphe de la mort*, dans ce Campo Santo, Benozzo a peint le triomphe de la vie.

CONCLUSION



QUAND, en 1497, l'année qui précéda sa mort, Benozzo, presque octogénaire, vint à Santa Trinita en compagnie de Cosimo Rosselli, du Pérugin et de Filippino Lippi pour estimer les fresques d'Alesso Baldovinetti, il alla sans doute jeter un coup d'œil sur l'œuvre de Ghirlandaio dans cette même église, et devant cette interprétation de la vie de saint François, il put se souvenir de sa jeunesse et de ses débuts, près d'un demi-siècle auparavant à Montefalco. Que de progrès accomplis depuis lors, par lui et par les autres peintres, dans cet art de la fresque auquel il avait consacré toute une longue et vaillante vie! Certes Ghirlandaio n'avait pas mis plus de mouvement ni d'émotion que lui dans la scène où Pietro Bernardone est abandonné par son fils, mais il y avait mis plus de beauté; il avait trouvé des lignes plus gracieuses et plus souples, des couleurs plus douces et plus fondues;

il avait enfin donné aux visages une expression plus étudiée et qui tient la pensée dans une longue rêverie. La rêverie, c'était là ce que Ghirlandaio et Botticelli avaient su rendre mieux que Benozzo, qui était demeuré attaché à l'action et à la clarté. Malgré la nourrice qui sourit à la petite Madone dans l'admirable fresque de Santa Maria Novella, il règne en effet dans presque tout l'œuvre de Ghirlandaio une sorte de rêverie silencieuse et un peu mélancolique qui devient d'ailleurs pour les regards une volupté très douce. C'est une volupté encore et souvent intense que nous apporte cette inquiétude délicate et sensuelle que Fra Filippo avait enseignée à son fils et à Botticelli. Bien des troubles et des tristesses avaient assombri la vie florentine pendant les dernières années de Laurent le Magnifique et depuis sa mort. On avait entendu tour à tour la voix menaçante du moine de Ferrare et les trompettes des soldats de Charles VIII. Le palais où Benozzo avait peint la gloire naissante et éblouissante des Médicis avait été saccagé et abandonné. La peste continuait ses ravages; Ghirlandaio venait de mourir en plein génie; Ange Politien, Pic de la Mirandole avaient aussi disparu. Au milieu de ces troubles et de ces deuils, les œuvres, encore belles, étaient souvent maladives. Certes la sève florentine n'était pas desséchée : Léonard de Vinci se préparait à des chefs-d'œuvre, et le jeune Michel-Ange avait déjà

sculpté son *Bacchus ivre*, mais, lui aussi, il allait être, comme Botticelli, un grand artiste tourmenté. Benozzo a dû à son éloignement de Florence et à son heureux naturel de conserver jusqu'au bout une bonhomie souriante et un optimisme impénitent.

L'œuvre gigantesque qu'il a laissé témoigne d'une santé merveilleuse. L'énergie débordante du peintre lui fait multiplier dans ses compositions les sujets dramatiques. Pénétré des grandes leçons de Giotto, il a compris que les scènes les plus poignantes dans la vie sont les scènes de famille. Depuis l'histoire du soldat de Celano jusqu'à celle de Benjamin, il a rendu avec un sentiment profond les amours et les jalousies, les joies et les douleurs que connaissent les parents, les mères surtout, les enfants et les frères. Ce n'est plus simplement de la peinture que nous avons là, c'est de la tragédie émouvante ou de la comédie sentimentale. Le drame se rencontre là même où nous ne l'attendions pas, dans la conversion de saint Augustin, dans ce cortège des Mages qui devient une page d'histoire si vivante, et où l'empereur Paléologue chevauche inquiet de l'avenir de Byzance, tandis que le jeune Laurent de Médicis s'avance avec intrépidité vers la gloire. Mais c'est surtout au Campo Santo de Pise que l'œuvre peinte fait songer à ce que l'on voit et à ce que l'on entend au théâtre. Benozzo est encore un de ces ima-

giers qui, avant que la culture des lettres ne fût répandue, étaient les éducateurs du peuple. Son œuvre a le caractère que la peinture perdra bientôt, mais que le théâtre conservera toujours : elle est morale. Benozzo enseigne le courage et la bonté, et il le fait avec beaucoup d'esprit. Son œuvre est saine à cause de cette activité intelligente partout déployée qui anime à la fois les écoliers de Tagaste, les vendangeurs de la première treille et les maçons de Babylone; elle est saine à cause des charmants exemples de tendresse maternelle qui s'y rencontrent si souvent, saine à cause de ce goût de la grande nature qui se manifeste dans les paysages, dans les études de bêtes et d'oiseaux, saine encore à cause de ces détails inattendus qui apportent de la vie jusque dans les sujets tristes et qui font que la belle humeur est la note dominante.

On objectera que tout cela n'a que faire avec l'art de peindre, et, tout en accordant que Benozzo Gozzoli a été un habile décorateur, on fera remarquer que ses imperfections le mettent encore bien près des primitifs, que plusieurs de ses contemporains avaient plus de talent que lui, et enfin que les peintres du seizième siècle ont fait des œuvres si accomplies que tout ce qui a précédé est négligeable. Assurément le portrait du jeune Laurent de Médicis par Benozzo est peu de chose, si on le compare au portrait de son fils Léon X par Ra-

phaël, et le meilleur des paysages du Campo Santo n'est plus rien, si on le compare à un paysage de Giorgione. Mais ce n'est pas ainsi qu'il faut juger Benozzo. Il a été un peintre d'histoires, et c'est en le suivant de près dans les histoires qu'il a contées qu'on apprend à l'aimer. Ses mérites grandissent à l'examen, et l'on peut dire que si, parmi les maîtres florentins, il s'est rencontré des artistes plus puissants que Benozzo, c'est à lui du moins que revient la palme pour la vigueur de l'intelligence et pour le charme de l'imagination.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

Années.	Événements notables.	Œuvres principales.
1420.	Naissance de Benozzo à Florence.	
1439.	Concile de Florence : le 16 février, l'empereur Jean Paléologue fait son entrée solennelle à Florence.	
1444.	Benozzo s'engage à travailler pendant trois ans à la porte du Baptistère de Florence.	
1447.	Benozzo travaille avec Fra Angelico dans la cathédrale d'Orvieto.	
1448.	Benozzo travaille à Rome avec Fra Angelico. Naissance de Laurent de Médicis.	
Entre 1450 et 1452.	Benozzo travaille à Montefalco.	Fresques et tableau d'autel à San Fortunato près de Montefalco. *Scènes de la vie de saint François*, dans l'église

	de San Francesco, à Montefalco.
1453. Prise de Constantinople par les Turcs. Benozzo travaille à Viterbe.	*Scènes de la vie de sainte Rose,* dans l'église des religieuses de Sainte-Rose, à Viterbe.
1455. Mort de Fra Angelico.	
1456.	*Madone,* au musée de Pérouse.
1458. Benozzo travaille à Rome et prend part aux préparatifs du couronnement de Pie II.	
1459-1461. Benozzo travaille à Florence.	*Les anges en adoration, l'Annonciation aux bergers, le Voyage des rois mages,* dans la chapelle du palais des Médicis. — *Madone entourée de saints,* pour la confrérie de Saint-Marc (Londres, National Gallery).
1459. Date probable du mariage de Benozzo.	
1462. Naissance de Giovan Battista, premier enfant de Benozzo.	
1463-1467. Benozzo travaille à San Gimignano.	*Scènes de la vie de saint Augustin,* dans l'église Sant' Agostino. — *Martyre de saint Sébastien,* dans la Collégiale. — *Intervention de saint Sébastien,* dans l'église Sant' Agostino. — *Madones.* — Restauration des fresques de Lippo Memmi, dans la salle d'audience du palais communal (1467).
1464. Mort de Cosme de Mé-	

dicis et de Filippo Lippi.

1465. Naissance de Bartolomea, second enfant de Benozzo.

1467. Naissance de Girolamo, troisième enfant de Benozzo.

1468-1484. Benozzo travaille à Pise, au Campo Santo.

Scènes de l'Ancien Testament : l'Ivresse de Noė (1468);

1469. Mort de Pierre de Médicis.

Laurent de Médicis épouse Clarice Orsini.

Naissance de Francesco, quatrième enfant de Benozzo.

1470. Mort de Lese, père de Benozzo.

1472. Sac de Volterre.

Noé maudit Cham; la Tour de Babel; Abraham et les adorateurs de Bélos (1472);

1473. Naissance de Alesso, cinquième enfant de Benozzo.

Abraham en Égypte; Abraham quitte Haran pour se rendre en Égypte; Abraham victorieux; le départ d'Agar (1473);

l'Incendie de Sodome; le Sacrifice d'Isaac (1474);

1475. Le tournoi où Julien de Médicis est vainqueur.

1477. Naissance de Bernaba, sixième enfant de Benozzo.

1478. Conjuration des Pazzi;

le Mariage d'Isaac; Naissance

	assassinat de Julien de Médicis.	*d'Esaü et de Jacob; le Mariage de Jacob; la Rencontre d'Esaü et de Jacob; l'Innocence de Joseph; Joseph reconnu par ses frères (1478);*
1479.	Naissance de Maria, septième enfant de Benozzo.	*l'Enfance de Moïse; le Passage de la Mer Rouge; les Tables de la loi (1479);*
1480.	Benozzo pour fuir la peste va à Legoli.	*l'Histoire de Dathan et Abiron (1480);*
1481-1483.	Botticelli, Ghirlandaio, Signorelli, Le Pérugin, Cosimo Rosselli décorent la chapelle Sixtine.	
1484.		*la Verge d'Aaron; la Mort de Moïse; David et Goliath; la reine de Saba (1484).* Tabernacle de la *Madonna della Tosse,* près de Castelfiorentino.
1494.	Entrée de Charles VIII à Florence. — Sac du palais des Médicis.	
1497	(19 janvier). En compagnie de Cosimo Rosselli, du Pérugin, de Filippino Lippi, Benozzo est chargé de l'estimation des peintures d'Alesso Baldovinetti dans la chapelle Gianfigliazzi à Santa Trinita.	
1497.	(4 octobre). Il meurt à Pistoïe.	

CATALOGUE

DES

PRINCIPALES ŒUVRES

DE BENOZZO GOZZOLI

ITALIE.

CASTELFIORENTINO (Environs de)

Tabernacle de Santa Chiara (fresques).
Tabernacle de la *Madonna della Tosse* (fresques).

FLORENCE. Chapelle du Palais Riccardi (ancien palais des Médicis).

Les Anges en adoration; l'Annonciation aux bergers; le Cortège des rois mages (fresques).

MILAN.

Musée Brera.

Miracle de saint Dominique, fragment de la prédelle du tableau de Londres.

MONTEFALCO (Ombrie). Église San Francesco.

Chœur.

Vie de saint François : Glorification de saint François (à la voûte); *Naissance de saint François; Saint François donne son vêtement à un pauvre; Saint François devant l'évêque d'Assise; Rencontre de saint François et de saint Dominique; Innocent III*

et Honorius III approuvent la règle de saint François; Saint François chasse les démons d'Arezzo; Saint François chez le soldat de Celano; Saint François célèbre la Nativité à Greccio; Saint François devant le Soudan; Saint François prêche les oiseaux et bénit Montefalco; la Vierge intercède auprès de son fils; Saint François reçoit les stigmates; Mort et funérailles de saint François. — Portraits de Pétrarque, de Dante et de Giotto. — Portraits divers (fresques).

Bas côtés de l'Église.

Saint Jérôme en prière; les Quatre Évangélistes; Christ et anges; Saint Jérôme quitte Rome (fresques).

Église San Fortunato.

La Vierge adorant l'Enfant Jésus, avec un ange faisant de la musique (mur latéral de droite); *Sept anges* (mur principal) (fresques).

PÉROUSE. Pinacothèque Vannucci.

Madone avec l'Enfant Jésus ayant à droite saint Jean et saint Pierre, à gauche saint Jérôme et saint Paul (sur bois).

PISE. Campo Santo.

L'Ivresse de Noé; la Malédiction de Cham; la Tour de Babel; l'Annonciation; l'Adoration des Mages; Abraham et les adorateurs de Bélos; Abraham et Loth en Égypte; Abraham victorieux; Agar s'éloigne d'Abraham; l'Incendie de Sodome; le sacrifice d'Isaac; le Mariage d'Isaac; Naissance d'Esaü et de Jacob; le Mariage de Jacob; la Rencontre d'Esaü et de Jacob; l'Innocence de Joseph; Joseph reconnu par ses frères; Enfance et premiers miracles de Moïse; Passage de la Mer Rouge; les Tables de la loi; le Serpent d'airain; la Chute de Jéricho; Visite de la reine de Saba à Salomon (fresques).

Musée Civique.

Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus (sur bois).

ROME. Église Santa Maria In Ara Cœli.

Saint Antoine. Fragments d'une fresque.

Pinacothèque du vatican.

La Madone à la ceinture (sur bois). H. 1^{m}; L. 1^{m}, 50.

SAN GIMIGNANO. Église Sant' Agostino.

Chœur.

Vie de saint Augustin; Saint Augustin confié par Patrice et sainte Monique au maître d'école de Tagaste; il est reçu à l'école de Carthage; Sainte Monique priant pour la conversion de son fils; Saint Augustin part pour l'Italie; il débarque en Italie; il enseigne à Rome la rhétorique et la philosophie; il se rend de Rome à Milan; il est accueili par Théodose et par saint Ambroise; il assiste à la prédication de saint Ambroise; Sainte Monique le recommande à saint Ambroise; il lit avec Alypius les épîtres de saint Paul; Baptême de saint Augustin; il rencontre, sur le bord de la mer, un ange sous la forme d'un enfant; il visite les ermites de Monte Pisano; Mort de sainte Monique; Saint Augustin devenu évêque bénit les fidèles d'Hippone; il discute avec Fortunat; Apparition de saint Jérôme à saint Augustin; Funérailles de saint Augustin; les Quatre Évangélistes (fresque à la voûte); *Différents saints* (aux pilastres). — Mur de gauche. *L'Intercession de saint Sébastien* (fresques).

Eglise Collégiale.

Mur du milieu. — *Martyre de saint Sébastien; Jésus et la Vierge, différents saints* (fresques).

Chœur. — *La Vierge sur un trône avec des anges* (sur bois); *la Vierge et l'Enfant Jésus avec des anges* (sur bois).

Couvent de Monte Oliveto.

Christ en croix (fresque).

LONDRES. National Gallery.

La Vierge assise sur un trône et tenant l'Enfant Jésus, ayant à droite saint Jean-Baptiste et saint Zanobi, à gauche saint Pierre et saint Dominique, sur le premier plan saint Jérôme et saint François (sur bois). H. 1^{m}, 59; L. 2^{m}, 09.

PARIS. Louvre.

Le Triomphe de saint Thomas d'Aquin (sur bois). H. 2^{m}, 27; L. 1^{m}, 02.

Collection Rodolphe Kann.

Miracle de saint Zanobi, fragment de la prédelle du tableau de Londres (sur bois). H. 0^{m}, 24; L. 0^{m}, 34.

BIBLIOGRAPHIE

BALDORIA (N.), *Monumenti artistici in San Gimignano*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, III, 1890, p. 48-55.

BURCKHARDT (J.) et BODE, *le Cicerone*, t. II; *l'Art moderne*, édition française. Paris, Didot, 1892.

CAVALCASELLE (G.-B.) et CROWE (J.-A.), *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, t. VIII. Florence, 1898.

BENVENUTI (G.-B.), *Gli affreschi di Benozzo Gozzoli nella Capella del Palazzo Riccardi*. Florence, 1901.

BERENSON, *The drawings of Florentine painters*. Londres, 1903, 2 vol.

BERENSON, *The Florentine painters of the Renaissance*. Londres, 1896, 2ᵉ édit., 1902.

CHIAPPELLI (Alberto), *In quale anno e in quale luogo morì Benozzo Gozzoli e dove ebbe la sua sepoltura*, dans l'*Archivio storico italiano*, série V, t. XXXIV, p. 146-158. Florence, 1904.

FAUCON (M.), *Benozzo Gozzoli à San Gimignano*, dans la revue *l'Art*, 1881, p. 125, 189, 201.

FAURE (G.) *Heures d'ombrie*. Paris, 1908.

FUMI (L. Comm.), *Il duomo d'Orvieto ed i suoi restauri*. Rome, 1891.

GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV et XVI*; 3 vol. Florence, 1839.

GIUDICI (P.-E.), *les Fresques de San Gimignano,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* mai 1859.

GUARDABASSI (Mariano), *Indice guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella provincia d'Umbria,* 1872.

LAFENESTRE (G.), *la Peinture italienne jusqu'à la fin du quinzième siècle.* Paris, 1885.

LAFENESTRE (G.) et RICHTENBERGER (E.), *la Peinture en Europe; le Louvre.* Paris, s. d.; *Florence.* Paris, s. d.; *Rome, le Vatican, les Églises.* Paris, 1903.

LASINIO (C.), *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa disegnate. da Giuseppe Rossi ed incise dal. Prof. Cav. C. P. Lasinio.* Florence, 1832.

LUPI (C.), *I restauri delle pitturi del Camposanto urbano di Pisa,* dans la *Rivista d'Arte.* Florence, janvier-février 1909.

MILANESI (G.) et PINI (C.), *La scrittura di artisti italiani riprodotta con la fotografia.* Florence, 1869.

MORRONA (A.), *Pisa illustrata.* Livourne, 1811.

MONNIER (Ph.), *le Quattrocento.* Paris, 1901.

MUNTZ (E.), *les Arts à la Cour des papes pendant le quinzième et le seizième siècle.* Paris, 1878-1882.

MUNTZ (E.), *Histoire de l'Art pendant la Renaissance,* t. Ier et II. Paris, 1889, 1891.

PÉRATÉ (A.), *L'exposition d'ancien art ombrien à Pérouse,* dans les *Arts* (novembre 1907).

PÉRATÉ (A.), *la Peinture italienne au quinzième siècle,* dans l'*Histoire de l'Art,* publiée sous la direction d'André Michel, t. III *(Benozzo Gozzoli,* de la page 643 à la page 653). L'ouvrage est en cours de publication.

PINI, voir MILANESI.

PINZI, *I principali monumenti di Viterbo.* Viterbe, 1905.

POGGI (G.), *I ricordi di Alesso Baldovinetti publicati da G. P.* Florence, 1909.

REUMONT (Alfred), *Lorenzo di Medici*. Leipzig, 1883.

RIO (A. F.), *L'art chrétien*. Paris, 1874.

ROSINI (G.), *Descrizione delle pitture del Camposanto di Pisa*, 1829.

ROSSI, voir LASINIO.

SORTAIS (G.), *Fra Angelico et Benozzo Gozzoli*. Lille et Paris, s. d.

STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, 1817.

SUPINO (I.-B.), *Il Campo Santo di Pisa*. Florence, 1896.

SUPINO (I.-B.), *Il medagliere mediceo*. Florence, 1908.

SUPINO (I.-B.), *Le Opere minori di Benozzo Gozzoli a Pisa*, dans l'*Archivio storico dell' Arte, anno VII*, 1894, p. 223-249.

SUPINO (I.-B.), *Fra Filippo Lippi*. Florence, 1902.

TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*. Pise, 1897.

TOSI, *L'edicola della Visitasione, presso Castelfiorentino*. Castelfiorentino, 1898.

VASARI (G.), *Vite dei più excellenti pittori, scultori*, etc. édit. Milanesi, 9 vol. Florence, 1882.

WINGENROTH (Max), *Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli*. Heidelberg, 1897.

La Galerie de tableaux de M. Rodolphe Kann à Paris, 100 héliogravures, texte par W. BODE, traduction d'A. Marguillier. Vienne, 1900.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Les noms en italiques sont les titres des œuvres.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

PARIS
TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET Cie
8, rue Garancière